
UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00308574 3

PHYSIOLOGIE

DU THÉATRE.

Typographie de FIRMIN DIDOT frères, rue Jacob, 56.

PHYSIOLOGIE

DU THÉATRE,

PAR

HIPPOLYTE AUGER.

TOME SECOND.



PARIS,

LIBRAIRIE DE FIRMIN DIDOT FRÈRES,

IMPRIMEURS DE L'INSTITUT,

RUE JACOB, N° 56.

1839.

III.

MÉLANGE DU DRAME PARLÉ ET DU DRAME CHANTÉ.

Dès que l'esprit humain s'est ouvert une nouvelle carrière, il ne la quitte qu'après l'avoir épuisée; tous les filons, tous les embranchements, les moindres veines, sont exploités avec la voracité de l'individualisme, après le mouvement généreux donné par le génie dans l'intérêt de la société. Beaucoup de gens se croient appelés, par vanité ou par nécessité, à occuper les autres de

leurs ouvrages, et une sorte de conscience les avertit pour ainsi dire à leur insu, sinon de leur infériorité, du moins de la supériorité des maîtres. Pour la tragédie, il est difficile de ne pas admettre l'impossibilité d'égaler le sublime de Corneille; pour la comédie, toutes les tentatives ont tellement grandi Molière, qu'il faut renoncer à ce genre dans ses hautes conceptions; pour l'opéra, Lulli dans son temps, Rameau, Gluck, Piccini et Sacchini après lui, ont porté la science musicale à un degré où les autres compositeurs ne pouvaient pas tous atteindre. Dans le troupeau des auteurs, le plus grand nombre imita servilement, et les mieux avisés, c'est-à-dire, les plus habiles, faute de pouvoir servir de modèles, cherchèrent à innover. De même qu'on avait créé un genre mixte pour le drame parlé, on en imagina un pour le drame chanté, ou, pour mieux dire, il se fit un mélange des deux grandes divisions, où le langage ordinaire, et quelquefois la poésie, se joignirent au chant et à la symphonie, non pas comme le grand Corneille l'avait essayé dans *Andromède*, et comme Molière en avait donné l'exemple dans ses comédies-ballets, notamment dans *la Princesse d'Élide*, où il se trouve des actes en vers et des actes en prose, mais en mêlant au dialogue scé-

nique des morceaux de chant, soutenus par l'orchestre, d'abord avec des airs connus, puis avec de la musique nouvelle faite exprès pour les paroles. C'est l'origine du vaudeville dramatique et de l'opéra-comique, qui tous deux prirent naissance au théâtre de la foire. Plus tard vint la féerie, réminiscence des premiers ballets à machines, mais avec dialogue, chant et musique; plus tard encore, et pour le peuple, on vit le mélodrame surgir au boulevard du Temple, au théâtre d'Audinot et sur celui de Nicolet; enfin au Cirque olympique, en dernier lieu, le drame équestre ou mimodrame fut la littérature nationale des grandes évolutions militaires.

Quoi qu'on en ait pu dire, tous ces moyens sont bons en eux-mêmes, tous répondent à des sympathies populaires, tous ont leur public à part, et dans certaines occasions la masse générale du public. Le théâtre en France soutiendra toujours sa fortune, parce qu'il produit des spectacles d'un genre nouveau, à mesure que les spectateurs se lassent de voir suivre les anciennes routes. Ainsi peut s'expliquer cette mobilité constante, qui, sous le nom de mode, change d'abord l'aspect des choses; mais les révolutions de formes précèdent les améliorations sérieuses et fondamentales. Sous

l'apparence d'un caprice nous arrivons plus facilement à une sorte de palingénésie constante, et nous marchons à la tête des nations. Si les prétendus novateurs, qui, depuis quinze ans, ont fait de l'art dramatique une école de mauvais goût, n'ont apporté aucune idée nouvelle, ils ont du moins fait comprendre la nécessité d'une réforme favorable à la fonction du théâtre. L'engouement du public pour les plaisirs dangereux est toujours suivi d'une réaction salutaire. La mode tourne dans un cercle et nous ramène au point de départ; mais l'idée qui la fait agir et changer, suit la route droite et continue de l'esprit humain.

Sous le nom de mode et par l'attrait du plaisir tout réussit en France, quelque grave que soit le fond des choses; le succès descend des classes élevées aux classes inférieures, et quelquefois monte de celles-ci aux premières; car une salle de spectacle est, parmi nous, un point de réunion qui rassemble les hommes, indistinctement, par les mêmes idées, et qui sert à les confondre dans les mêmes émotions. Sans doute la hiérarchie sociale s'y trouve représentée dans ses différents étages; mais, pour tous, il n'y a qu'une seule représentation. Voilà surtout pourquoi l'art dramatique est

un art utile; voilà pourquoi le comédien est en quelque sorte un fonctionnaire, pourquoi le dramaturge peut et doit être un éducateur, lui qui, en présence du peuple, dicte aux hommes d'État, aux rois, des leçons qui contribuent à la félicité publique. Le drame parlé et le drame chanté, devenus le plaisir des grands, durent bientôt devenir le plaisir de tous. En France il n'y a rien d'exclusivement consacré à telle ou telle classe, dans le domaine de l'intelligence; c'est là que la république existe, c'est le droit naturel que la nation n'a jamais aliéné. Aussi, disons-le, tous les rois dignes du titre de chef ont-ils réglementé dans le sens de l'égalité morale, et ont-ils mérité le surnom de rois très-chrétiens. La royauté, en fondant le théâtre, en encourageant l'imprimerie et les lettres, agissait d'après le droit divin, sur lequel elle appuyait ses prétentions, justes ou injustes; elle voyait le peuple et non quelques fractions du peuple. Mais comme tous les hommes ne sont pas également aptes à comprendre les mêmes sublimités, l'esprit s'ingénia pour élever doucement et par degrés les intelligences rebelles. Il fut un temps où les rois, pour satisfaire à l'instinct naturel du développement social, conduisaient des armées nombreuses au spectacle d'une civilisation

inconnue, quoique avancée. Les peuples devaient donc nécessairement éprouver de nouveaux besoins; il fallait doter l'Occident d'une industrie nouvelle. On le voit, tout est conquète dans la marche des siècles, comme tout est vérité à la suite des temps. La philosophie moderne a relevé les croisades de cette injuste et ridicule accusation de fanatisme qui pesa sur elles; de même aujourd'hui il faut relever le théâtre des préventions dont l'intolérance a trop longtemps entravé son action morale. Les migrations des peuples armés contre l'Orient étaient un mouvement d'effervescence et de sentiment religieux vers les autres peuples. La création du théâtre est pour la nation assise et calme une visite des nations étrangères, et la pensée de toutes les civilisations résumées par le drame. Il faut réunir la nation, *il n'est pas bon que l'homme soit seul,* dit l'Écriture; le théâtre est un point de contact social et international.

Il fallait donc en France une division du travail au point de vue du théâtre : il advint ainsi que nous l'avons vu; et, par ce qui nous reste à dire, les différents genres se formèrent et se modifièrent selon les besoins des temps.

OPÉRA-COMIQUE.

«Tous ceux qui connaissent l'histoire de nos théâtres, écrit M. de Chevrier, que nous avons déjà cité, savent que l'opéra-comique se forma des différents spectacles de la foire, quelques années avant la mort du grand dauphin. Voilà l'époque certaine de l'origine de l'opéra-comique; il est vrai que ce nouveau spectacle ne fut connu à Paris qu'en 1714. St.-Edme et la veuve Baron en furent les premiers directeurs. Ce sont eux-mêmes qui lui donnèrent le titre qu'il porte aujourd'hui. Lesage, Fuzelier et d'Orneval sont

les Molière de ce théâtre, trop heureux si leur gaieté, quelquefois subalterne, n'eût pas dégénéré en indécence. Les comédiens français parvinrent, en 1718, à faire supprimer l'opéra-comique. Rétabli trois ans après, et supprimé une seconde fois en 1745, il a repris vigueur en 1752, par les soins d'un directeur intelligent, seul capable de conduire ce spectacle. M. Monet, qui a senti que l'opéra-comique n'était rétabli que pour augmenter nos plaisirs, et que leur intérêt exigeait qu'il durât toujours, a fait des dépenses étonnantes pour la construction d'une salle à la foire Saint-Laurent, et pour l'embellissement de celle de la foire Saint-Germain. Attentif à plaire au public, il met à profit son goût et son intelligence pour nous procurer de bons auteurs et des acteurs dignes d'eux. Lesage et les deux poëtes que j'ai nommés avec lui, ont fait un fonds immense à l'opéra-comique; mais à mesure que ce théâtre s'est épuré, la plus grande partie de leurs pièces a été négligée. On doit peut-être aussi cet abandon au nouveau genre que M. Favart introduisit en 1746. Reste à dire un mot des nouveaux ballets qu'on y a vus. On ne peut disconvenir que le sieur Noverre n'ait une grande connaissance de la chorégraphie.»

Dans l'origine, on jouait aux théâtres de la foire des petites comédies dont Arlequin était toujours le principal acteur, escorté d'un Pierrot, d'un Cassandre et d'une Colombine. C'était une sorte de mosaïque au gré de l'entrepreneur, une littérature de corde roide, entre celle de Polichinelle et celle de l'Académie royale de musique. Aussi, l'Italien Francisque lui donna-t-il le nom d'opéra-comique. Depuis plus d'un siècle, ce genre est devenu le type du goût pour la classe intermédiaire, aux facultés de laquelle il répond à merveille, aujourd'hui comme par le passé. Les opéras de Lulli et de Campra étaient quelquefois bien sérieux ; les bourgeois de Paris, qui vont au spectacle pour s'y amuser à bon marché, préférèrent les lazzi et les flonflons *à tous les lieux communs de morale lubrique et aux grands airs.* Et comme les gens du beau monde vont au théâtre pour être vus, le besoin de l'admiration attira la foule où il y avait foule. On déserta l'Académie royale de musique, la Comédie-Française et même la Comédie-Italienne. Mais les théâtres royaux firent valoir leurs droits, et l'on interdit aux acteurs forains la parole et le chant, si bien qu'ils se trouvaient réduits à la pantomime avec un pauvre orchestre, quand on ne leur intimait

pas l'ordre de suspendre leurs représentations. Paris, qui semble toujours prendre du goût pour les plaisirs défendus, se mêla de la querelle; toutes les puissances intervinrent; des commissaires furent chargés de veiller pendant le spectacle à ce qu'on ne s'avisât pas de parler ou de chanter, et le public réclamait impérieusement les couplets satiriques et souvent graveleux qui avaient fait réussir les premières pièces. Le besoin éveille toujours l'industrie : les acteurs firent des prodiges d'invention. On se servit d'écriteaux sur lesquels les couplets étaient écrits en gros caractères. Ces écriteaux descendaient du cintre au-dessus des personnages qui devaient les faire entendre; l'orchestre jouait les airs, l'acteur faisait les gestes, et les spectateurs chantaient les paroles. On peut imaginer ce qu'il y avait de joie et même de folie dans cette nouvelle espèce de spectacle, où le public jouait son rôle, et où il n'y avait de sifflé que le commissaire-inspecteur, dont tout le monde se moquait : la prohibition tournait ainsi au profit des opprimés. Les choses durèrent de la sorte depuis 1714 jusqu'à ce que les comédiens italiens se trouvassent heureux d'unir leur théâtre qui menaçait ruine, à ce même Opéra-Comique, qu'ils avaient tant persécuté, et dont la destinée

était de rendre chrétiennement le bien pour le mal. C'était le moment où l'apparition momentanée de bouffons d'Italie avait tourné vers la musique toute la vivacité de l'esprit français; Favart et Sedaine, mademoiselle Favart, mademoiselle Vilette (devenue madame Laruette) et Clerval firent reparaître la vogue; le public retrouva le chemin de l'hôtel de Bourgogne, et le véritable opéra-comique, avec Philidor et Duni, commença entre les rues Saint-Denis et Montorgueil, pour devenir ce que nous le voyons de nos jours, un mélange de comédie et d'opéra, de sérieux et de plaisant, de prose et de vers, de couplets et de morceaux d'ensemble; enfin, le terme moyen, ou, pour mieux dire, le seul genre neutre que puisse supporter le génie de la nation.

La tragédie et la comédie étaient, pour ainsi dire, nées au théâtre de l'hôtel de Bourgogne; l'opéra-comique y devait également trouver son berceau, pour effectuer cette égale répartition des jouissances morales, droit français qui, pour n'être écrit nulle part, n'en est que plus scrupuleusement conservé d'âge en âge. Le drame parlé et le drame chanté répondaient aux facultés intellectuelles dans ce qu'elles ont de plus direct; ils se développaient logiquement sous le patro-

nage des classes riches et bien élevées. Les classes plus occupées de travaux matériels protégèrent un genre plus en rapport avec elles; l'opéra-comique fut le spectacle de prédilection de cette bourgeoisie qui voulait aussi de la musique, sans renoncer toutefois à l'intérêt dramatique d'une pièce. L'opéra avait ses grands airs, l'opéra-comique eut son ariette; la tragédie avait ses larmes, l'opéra-comique soupira sentimentalement; la comédie avait son rire, l'opéra-comique fit de la critique doucettement, et parfois il peut réunir le tout ensemble, cessant de chanter pour parler, et de parler pour chanter, à la grande satisfaction du bourgeois, charmé de comprendre ce qu'on chantait et ce qu'on disait : là, tout était à sa taille. L'opéra italien de Pergolèse fut transporté à la rue Mauconseil, en traduction, sous le nom de parodie, et le bourgeois de Paris eut *la Servante maîtresse*, après que les habitués de l'Académie royale de musique eurent la *Serva padona*. *Ninette à la cour* suivit de près *Bertolde in corte*, joué par les bouffonistes; *le Devin du village* parut à l'Opéra, *Bastien et Bastienne* se montrèrent tout aussitôt à l'hôtel de Bourgogne, avec le titre de parodie. Mais, sous ce mot, c'est moins une critique qu'il faut voir qu'une lutte entre

Jean-Jacques et Favart : « Si Jean-Jacques a sur Favart l'invention théâtrale, dit la Harpe, Favart a celui d'une vérité plus naïve. » Déjà l'Italien Duni a fait pour la rue Mauconseil la musique des *Troqueurs;* Philidor quitte la grande scène du Palais-Royal pour faire chanter mademoiselle Villette; Monsigny vient bientôt avec Sedaine, Grétry avec Marmontel. *La Fée Urgèle, la belle Arsène,* succèdent à *la Chercheuse d'esprit.* — Après que Dalayrac eut fait entendre de gracieuses mélodies, lorsque Chérubini, Méhul, Kreutzer, Steibelt, vinrent élargir l'orchestre, lorsque mademoiselle Dugazon eut pour concurrente mademoiselle Scio, lorsque madame Saint-Aubin fit entendre sa fille, madame Duret, la musique aurait détrôné tout à fait le vaudeville, et le théâtre Feydeau aurait compté parmi les théâtres de musique européens, si la vogue eût continué à mesure que le genre se perfectionnait. Mais il n'en fut rien.

Dans les provinces, l'opéra-comique n'obtint pas moins de succès qu'à Paris : il eut surtout le grand avantage d'offrir tous les genres à la fois; aussi est-ce là qu'il règne presque sans partage avec son vieux répertoire comme avec ses pièces nouvelles : *les Sabots* et *le Domino noir, Rose et Colas* et *l'Ambassadrice, Blaise et Babet* et *l'Éclair, le*

Tableau parlant et *Mazaniello*, figurent toujours sur les affiches des villes de France. D'ailleurs, à Paris même, Bernard, qui dirigeait l'opéra-comique à l'Odéon, du temps de *Robin des Bois*, faisait d'excellentes recettes avec *Richard cœur de Lion* et les anciennes pièces chantantes.

Du temps de la comédie-italienne, l'opéra-comique fut très-populaire en France, parce que, pour les classes mitoyennes, il servait d'intermédiaire entre l'esprit philosophique du dix-huitième siècle et les préjugés du bourgeois encroûté dans les vieilles habitudes de l'échevinage. La grâce spirituelle de Favart fut le pont sur lequel Sedaine, par les conseils de Diderot, passa pour initier les nombreux amateurs de la comédie chantante aux idées des encyclopédistes. On se laissa prendre à la bonhomie d'une musique, non pas exempte de prétentions, mais qui ne s'éloignait pas trop des airs chantés à table dans ce qu'on appelle *le bon vieux temps*; et l'opéra-comique devint un spectacle de première nécessité pour quiconque ne pouvait supporter l'audition d'une véritable œuvre musicale; pour quiconque s'effrayait de la monotonie du Théâtre-Français, et prétendait à plus qu'au Vaudeville. Le nombre est grand de ceux qui ne se sentent pas la force de

s'élever, et qui pourtant craignent de déchoir.

L'opéra-comique, depuis sa création, a subi toutes les modifications imposées par la mode et l'esprit des temps; participant de plusieurs genres, il était plus exposé que tout autre aux variations, pour ainsi dire atmosphériques, du caprice. D'ailleurs il jouissait de la liberté sans craindre d'offenser un orgueil de famille, ni les préjugés de caste : il n'y a pas de mésalliance pour le bâtard, et, dégagé des liens aristocratiques de la tradition, il fit fortune en s'unissant au pâtissier Favart, au maçon Sedaine, à Marmontel l'académicien, comme à M. de Ségur l'homme du monde. D'abord, pauvre enfant-trouvé admis dans une troupe de bateleurs, pour égayer les badauds de la foire avec le docteur Pantalon, Scaramouche et Zirzabelle; ensuite, chargé de débiter les chansons graveleuses de Lesage, de Piron, et les couplets grivois de Vadé, il se plia aux volontés de quiconque voulut l'employer dans son intérêt, bien ou mal, avec le ton de la pastorale, avec l'esprit de la comédie, avec le sentiment et la grâce. Propre au rire, comme aux larmes, nous l'avons vu cynique et décent, niais et spirituel, solennel et plein de laisser-aller; tout ou rien par lui-même, suivant le mérite des

auteurs : il n'y a pas de genre qui se prête plus volontiers à tant de formes diverses, à tant d'exigences opposées, et qui ait été plus exclusivement exploité par un seul homme. Aussi son caractère change-t-il selon le régnant, pour ce qu'on appelle le poëme, comme pour la musique : Sedaine ne ressemble pas à Favart, ni d'Hel à Marmontel et à Hoffmann, pas plus que messieurs Alexandre Duval, Étienne, Planard, Scribe, et tutti quanti, ne se ressemblent les uns aux autres. Quant à la musique, qui n'a ni plus ni moins d'importance que la pièce, quoi qu'on en ait dit, elle change également avec messieurs Auber, Halevy, Monpou, comme elle offrit une différence sensible avec Hérold, Boïeldieu, Nicolo; comme elle eut un caractère tranché avec Dalayrac, Grétry, Monsigny, Méhul et Chérubini. Mais c'est peut-être à cette grande variété de tons et de manière que l'opéra-comique doit sa prospérité; les hommes passent vite, et leurs œuvres, dans cette spécialité, plus vite qu'eux encore. Quelque bruyants que soient les succès, le temps ne consacre les œuvres d'art que lorsqu'elles concourent à la dispersion des idées dans la marche de l'esprit.

Quand la liberté des théâtres fut décrétée, pendant la révolution, on vit s'élever sur le

terrain du couvent des Filles-Saint-Thomas, rue Feydeau, une salle pour la troupe de *Monsieur*, afin d'établir une sorte de concurrence avec *la Comédie-Italienne* et *avec l'Opéra*, par le genre de l'opéra-comique, élevé aux dimensions du drame, aux situations fortes et pathétiques qui seules comportent une musique large, propre à émouvoir. Méhul avait déjà donné à la salle Favart, *Stratonice*, *Euphrosine et Coradin ;* mais, à la salle Feydeau, *les Deux journées*, *Ariadant*, *Lodoïska*, *Héléna*, *le Passage du mont Saint-Bernard*, *Roméo et Juliette*, signalèrent une puissance musicale qui aurait infailliblement avancé la révolution attendue dans ce genre, si, plus tard, les artistes de *la Comédie-Italienne* ne se fussent réunis aux chanteurs de la rue Feydeau. L'opéra-comique fut également chanté, à l'époque de la liberté, au théâtre Louvois, à la salle de mademoiselle Montansier, et sur d'autres scènes. Mais, avec les comédiens de la salle Favart, le genre revint promptement à son innocence première : *Adolphe et Clara*, *l'Opéra-Comique*, *le Prisonnier*, *Ambroise*, *une Heure de mariage*, nous firent patienter jusqu'à *Cendrillon;* puis M. Étienne céda la place aux libretailleurs actuels : réduit aux dimensions de la comédie-ita-

lienne, l'opéra-comique vaut-il ce qu'il était autrefois? C'est une question qu'il est facile de résoudre par les effets qu'il eut dans le passé et par ceux qu'il produit de nos jours.

Il suffit d'analyser le genre de l'opéra-comique pour ne plus s'étonner du peu de durée de son répertoire, et presque de l'instabilité de sa destinée: cette œuvre n'est ni une partition selon la valeur musicale du mot, ni un drame selon le mérite littéraire qu'on exige d'une pièce de théâtre. L'auteur et le musicien sont esclaves l'un de l'autre; ils ne peuvent réciproquement se montrer ou s'annuler assez pour qu'il en résulte un avantage réel pour la musique ou pour le drame, tandis que les deux arts, développés librement sur la scène de l'Opéra ou sur celle des Français, produisirent Corneille, Molière, Gluck et Rossini, c'est-à-dire, des œuvres immortelles. Eh! qui se rappelle aujourd'hui les innombrables pièces de l'opéra-comique, si l'on en excepte quelques pages de Méhul? Qui sait encore les morceaux qui jetèrent nos pères dans les transports d'allégresse, si ce n'est dans les provinces, où chaque jour pourtant le goût de la musique pénètre avec des œuvres plus sérieuses, et où le goût littéraire tend à s'épurer de plus en plus? Cependant nous devons à la vérité de le dire, si un homme fut ha-

bile à travailler pour l'Opéra-Comique, c'est le digne successeur de l'auteur de *Joconde*, c'est l'auteur du *Domino noir* et de *la Fiancée*. Personne n'a mieux soutenu le genre de l'opéra-comique que M. Scribe, personne n'y a jeté plus de grâce, de variété d'esprit et de goût. Dans ses ouvrages, la scène est toujours entendue à merveille, elle se prête à l'amusement, par des ariettes, sans que l'esclavage s'y fasse trop sentir; des moyens ingénieux, inattendus, y excitent l'attention sans la fatiguer; le drame y marche, y a sa valeur réelle; enfin, quoique la musique de M. Auber, le Lulli de ce nouveau Quinault, soit agréable, spirituelle et gracieuse, elle s'y mêle bien, mais elle ajoute peu de chose. La plupart des ouvrages de M. Scribe auraient obtenu du succès comme vaudevilles, et cette opinion nous semble caractériser à merveille le genre de l'opéra-comique, et la portée littéraire de l'académicien.

Cependant à cet éloge mérité, nous devons encore à la vérité de joindre un blâme qui ne l'est pas moins. Il y a dans le répertoire de M. Scribe, si volumineux qu'il soit, absence totale du sentiment, de ce qu'on appelle l'âme, en langage théâtral. L'analyse la plus scrupuleuse ne trouverait pas un seul mouvement vrai;

au point de vue philosophique, jamais une idée d'avenir, jamais une seule espérance; pas un mot consolateur pour les souffrances morales; on sent que l'auteur puise toutes ses ressources dans la subtilité de son esprit. Rien ne vient du cœur; les situations sont trouvées par l'effet du calcul, elles sont combinées avec adresse, mais nulle part on ne les voit naître de la force du sentiment. C'est de l'art, sans doute, mais le génie manque pour impressionner vivement. L'esprit est satisfait, peut-être, mais le cœur reste froid. Il semble que M. Scribe veuille imiter les coquettes qui ne pleurent pas parce que les larmes engendrent la *patte d'oie.* Aussi la musique de M. Auber, le compositeur ordinaire de M. Scribe, se ressent-elle beaucoup de cette absence de sentiment; avec le vague inhérent à toute mélodie, elle s'empreint encore du vague où l'auteur nous laisse en fait d'émotions; elle n'a rien de scénique, elle chatouille les oreilles sans pénétrer jusqu'à l'âme, et surtout sans produire en nous cette sensation si douce qui nous révèle une nature au-dessus de l'opéra - comique, qui nous sort de nous-mêmes, qui nous dispose au dévouement. Les modulations marivaudées de M. Auber sont par trop bien adaptées aux intentions de M. Scribe;

l'esprit du musicien répond à l'esprit du paroliste; leur composition est quelquefois jolie, mais toujours mesquine; la poésie manque à tous deux. C'est ainsi qu'ils contribuent à bercer les bons bourgeois, les électeurs, dans la jubilation de leur égoïsme, qu'ils les détournent soigneusement de toute impression susceptible d'exciter un noble mouvement, de tout ce qui ferait naître dans l'esprit du spectateur l'idée de quelque chose de mieux que cet ordre de choses où le monopole des théâtres s'exploite, au moyen des priviléges, au détriment de quiconque pourrait faire mieux. Voilà ce qui fait de l'opéra-comique d'aujourd'hui un genre, sinon détestable, du moins nuisible dans l'intérêt de l'art sérieux, au point de vue littéraire et musical.

Ce n'est pas là cet opéra-comique que Sedaine avait élevé jusqu'à mériter la colère de la Harpe, devenu capucin. « Ce qui me plaît encore dans *Rose et Colas,* dit le célèbre critique, comme dans *On ne s'avise pas de tout,* c'est qu'on n'y aperçoit rien de la prétention d'être un peu *philosophe*, qui se montre fort mal à propos dans d'autres pièces de l'auteur, et qui était le fruit de son commerce avec Diderot. Mathurin et Pierre Leroux sont tout juste aussi avancés que doivent l'être de bons et honnêtes cultivateurs, de bons

pères de famille; ils n'ont que la morale qui est à leur portée, à celle de tout le monde, et c'est la bonne : aussi ne se doutent-ils même pas que ce soit de la morale. Mathurin dit, en parlant de sa fille Rose : « — Savez-vous qu'elle me gêne? Oui, « elle me gêne plus que feu ma femme. Si je bois, « si je jure, si je dis quelque drôlerie, elle me re- « prend; c'est comme sa mère et pis encore; car « il faut respecter la jeunesse. » A merveille : voilà comme la morale doit se faire sentir dans ces sortes d'ouvrages, sans s'afficher, et, de cette façon-là, elle peut entrer partout avec fruit. Mathurin demande à Pierre Leroux comment vont les vignes : « — Ah! ah! assez bien, n'était les vers « qui nous mangent. — Oh! cela a été de tout « temps. Qu'y faire? — Rien; il n'y a que Dieu « et le temps. — La méchanceté des hommes va « de pis en pis. — Quand cela sera au comble, « faudra bien une fin. » Laissons le lecteur être, tout à son aise, de l'avis de la Harpe. Sedaine a été loué par M. Villemain d'avoir propagé des *idées de réforme sociale* au moyen de l'opéra-comique; enfin d'avoir fait entrer la *philosophie* dans le vaudeville. Mais nous n'avons pas vu qu'il eût loué M. Scribe, en répondant à son discours de réception à l'Académie française, d'avoir profité de sa

popularité dramatique pour propager des *idées de réforme sociale,* ni pour faire de la *philosophie.* M. Scribe, sorti d'un comptoir, n'a pas, comme Sedaine, oublié l'esprit de la profession paternelle; il est resté marchand; il apporta son aune à l'Académie; le maçon, en y entrant, laissa sa truelle à la porte.

Sedaine a parfaitement compris le théâtre comme moyen d'impressionner la foule, comme moyen d'émouvoir par des effets simples et vrais. Avant lui, et depuis lui, à l'Opéra-Comique, aucun auteur n'entendit mieux la scène pour faire valoir le musicien. « Il faut quelque réflexion, écrit-il dans l'une de ses préfaces, pour s'apercevoir du soin avec lequel l'auteur du drame écarte les moyens de paraître aux dépens de son associé, comme il se replie, comme il s'efface, combien il fait de sacrifices. » Cet aveu aurait dû rendre moins sévère sur la versification un peu singulière de Sedaine; mais il faut croire que cet esclavage de l'auteur ne lui a pas été particulièrement fatal, car il est impossible de plus ressembler à l'académicien maçon que l'académicien marchand, avec cette différence que les niaiseries d'autrefois ont été pour Monsigny et pour Grétry des textes où le sentiment, dans des situations fortes, amenait de la mu-

sique dramatique, fort avancée pour le temps, tandis que les absurdités d'aujourd'hui ne produisent rien de semblable. M. de Planard, qui certes vaut bien M. Scribe et Sedaine, sous ce rapport, s'est beaucoup plus rapproché des qualités essentielles de celui-ci, en travaillant pour Hérold, et les partitions de ce compositeur contiennent des beautés scéniques qu'on ne rencontre jamais dans celles de M. Auber. *Marie* et le *Pré aux Clercs* sont des modèles dans ce genre.

Avant de quitter l'opéra-comique, nous ne saurions résister au plaisir de citer une anecdote qui nous a été racontée par madame Laruette, devenue comtesse d'Aurignac, et morte il y a quelques années, dans un âge très-avancé : cette anecdote peut servir à faire connaître l'instinct dramatique du bon Sedaine. Il s'agit de *Rose et Colas*, dont le naturel villageois détrôna les bergeries de satin blanc si fort à la mode avant ce tableau plein de vérité. Sedaine avait pour habitude de lire ses ouvrages à madame Laruette, non-seulement pour avoir son assentiment sur les rôles qu'il lui destinait, mais encore pour connaître son opinion sur l'ensemble de la pièce. La lecture de *Rose et Colas* achevée, madame Laruette trouva des longueurs dans ce petit acte, et l'auteur la quitta

tout pensif. Quelques jours après, il revint soumettre l'ouvrage à une nouvelle audition. « A la bonne heure, s'écria l'actrice, voilà qui marche bien ; c'est vif : vous avez dû couper beaucoup ? — Nullement, répondit Sedaine, j'ai beaucoup ajouté. Les choses sont toujours longues, quand elles sont mal dites ; et l'intérêt n'existe qu'à la condition de tout bien expliquer. » L'effet que produit à la scène *le Philosophe sans le savoir,* ne tient-il pas à l'art de s'emparer de l'attention en expliquant tout ? Et qui supporterait *la Gageure imprévue*, si l'auteur n'avait pas connu le secret de bien dire ? La vérité est ce qui impressionne le plus à la scène, et Sedaine était naturel et vrai.

VAUDEVILLE

Quand Boileau écrivait :

> Le Français né malin créa le vaudeville,

il parlait d'une sorte de chanson satirique, née dans le Val de Vire, et non de cette œuvre dramatique qu'on appela plus tard de ce nom, parce qu'elle répondait au goût de la nation pour la satire et pour la chanson. Le vaudeville et l'opéra-comique sont frères comme on l'a vu, et tous deux trouvèrent leur berceau, par les soins de l'Italien Francisque, sur les théâtres de la foire Saint-

Germain et de la foire Saint-Laurent. Après la mort de Molière, le rire cessa d'être excité par la critique des mœurs, mais il ne fut pas moins franc pour être plus fou; et nous avons vu les écriteaux faire du vaudeville et de l'opéra-comique encore confondus, une sorte de spectacle où le public venait tout exprès pour jouer gaiement son rôle de chanteur. « Puisque ce genre est parvenu, dit la Harpe en parlant du vaudeville, à obtenir une place dans la littérature agréable, il doit en trouver une dans ce Cours, et d'autant plus que ce genre, quel qu'il soit, a suffi pour en donner une à plusieurs écrivains estimés dont il fait à peu près tout le mérite. Que ce mérite soit un peu mince, comme le genre lui-même, j'y consens; mais il ne faut dans les arts rien rejeter ni dédaigner de ce qui peut varier les amusements publics, et entrer dans la classe des plaisirs dont les honnêtes gens n'aient point à rougir. Ici tout est bon, pourvu que tout soit à son rang; et dans l'ordre des talents comme dans celui des conditions, la variété et l'inégalité forment l'harmonie générale, comme l'égalité prétendue produit la confusion et le chaos. » La Harpe est aujourd'hui trop loin de nous et trop oublié, quoique aucun critique ne le remplace dans le tra-

vail quotidien du journalisme, pour que nous nous arrêtions à lui chercher chicane, pour expliquer logiquement ce qu'il entend par *la littérature agréable ;* comment il comprend *le rang* et *l'harmonie générale*, formés par *l'inégalité dans l'ordre des talents et dans celui des conditions*, etc. Il convient que, dans les arts, il ne faut rien rejeter ni dédaigner, malgré ses anathèmes contre *le drame.* Nous prenons acte de la déclaration; mais il ne veut pas que les honnêtes gens aient à rougir, et nous sommes entièrement de son avis. Les genres de littérature ne sont pas responsables de l'abus qu'on fait d'eux, et l'immoralité d'un mauvais esprit peut corrompre au moyen des formes les plus sévères, comme le bon esprit peut animer une œuvre sous la frivolité de sa contexture.

Ces réflexions banales nous font remonter naturellement à l'origine du vaudeville, à Lesage et à Piron. L'auteur de *Turcaret* et l'auteur de la *Métromanie* sont les véritables pères du vaudeville.

Lesage, après ses succès comme auteur comique et comme romancier, se devait d'être plus sévère avec lui-même et plus circonspect avec le public. Mais il s'était brouillé avec les comédiens

français; il était pauvre, il fallait vivre. Et ce fut par besoin, autant que par ressentiment, qu'il travailla vingt ans pour la foire qu'il enrichit et qui ne l'enrichit pas, puisqu'il mourut dans l'indigence. Piron, ne gagnant l'argent que pour le jeter au cabaret; poëte tragique, poëte comique, mais principalement ami du plaisir et de la joie, antagoniste de Lesage, quoiqu'il exploitât le même genre, aux tréteaux d'une entreprise rivale, il est vrai, Piron n'amassa rien non plus. De nos jours, avec le vaudeville, M. Scribe, en vingt ans, a fait une fortune colossale. Ce contraste porte à réfléchir sur la différence des temps, sur le caractère et sur le mobile de la littérature à l'époque de la régence et à notre époque.

La vieillesse de Louis XIV fut aussi triste, aussi concentrée que sa jeunesse avait été joyeuse et agitée. Après sa mort la cour respira de l'austérité imposée par le bigotisme de madame de Maintenon. La gaieté ne connut plus de frein, et le règne des roués succéda à celui des jésuites. Mais l'impulsion avait été donnée à la nation par le génie des poëtes et des orateurs, et le rire continuait la marche philosophique de l'esprit social. Massillon l'avait élevé dans la chaire chrétienne, les vaudevillistes le firent descendre sur

les tréteaux de la foire, en le mêlant aux lazzi d'Arlequin et à ses saillies souvent ordurières. Qu'on lise le théâtre de la foire, on trouvera partout les germes de cette émancipation qui devait peu à peu s'effectuer dans les mœurs pour éclater violemment en 1789. L'*Arlequin-Deucalion*, de Piron, établit déjà le grand principe de révolution. Faisant des hommes à coups de pierres, *ma suprématie aura soin de les égaliser*, dit-il; *l'inégalité détruite, je réponds du bon ordre et de la félicité universelle.* Parmi les créatures qu'il vient de produire, il y en a quatre : un laboureur, un artisan, un militaire, un robin, qui paraissent avec le costume de leur état, et auxquels il s'adresse d'abord : au laboureur il dit : « Tu es mon ami, toi, et le premier de ces drôles-là, comme le plus nécessaire à tous. » A l'artisan : « Marche après ton aîné, toi, comme le siècle d'argent suivit le siècle d'or. Il sera nécessaire , tu ne seras qu'utile. » Au militaire : « Chapeau bas : mon gentilhomme, un peu de modestie. Tout ton talent sera de savoir tuer ceux qui voudront tuer tes frères et les troubler dans leurs respectables professions. » Quant au robin, assez mal traité, le père veut « qu'il tienne la balance de Thémis, comme un garçon de boutique. »

Ce vaudeville prouve évidemment que Piron, sous l'apparence de la folie, comprenait bien la fonction du théâtre. Dans une autre de ses pièces, *les Enfants de la joie*, la Morale, mise en scène, veut que ces joyeux enfants l'aident *à corriger les vices et à chasser l'ennui du cœur des malheureux mortels*. Si cette excellente intention n'a pas été suivie d'effets, nous ne devons pas moins en savoir gré à l'auteur, aujourd'hui que nous voyons qu'on n'a d'autre but que de gagner de l'argent, dût-on entretenir les vices et l'ennui dans le cœur des mortels, bien plus malheureux que par le passé, puisqu'ils n'ont plus les mêmes espérances. Aujourd'hui, après deux révolutions faites au nom des droits naturels de l'homme et pour renverser les abus des gouvernants, nous sommes comme au temps où, sous d'Orléans, avec Dubois, Samuel Bernard et Law, le tzar Pierre le Grand, après avoir vu la cour et la France, saluait avec enthousiasme la statue du cardinal de Richelieu. Les roués et les agioteurs nous exploitent, mais le vaudeville a le vernis de décence, l'air guindé de la vieille cour; et le poison d'une morale lubrique pénètre d'autant sûrement, que la grâce et l'esprit concourent à le rendre délicieux.

Sous la régence, Lesage explique naïvement tout ce qu'on peut craindre du vaudeville; il fait dire à la Folie, dans le *Diable d'argent*, quand Arlequin lui demande des pièces : « Je sais ce qu'il te faut; en te donnant sur la tête trois coups de ma vessie, je vais remplir ta cervelle d'idées polissonnes, de fadaises et de balivernes... Te voilà maintenant en état d'attirer tout Paris. » Les fadaises et les balivernes, voire les idées polissonnes, ne germent guère dans l'imagination des spectateurs; le rire est une sorte de contre-poison qui en fait promptement sortir tout ce qui peut y entrer; d'ailleurs, on était prévenu que le théâtre de la foire n'était pas une école de sentiment, comme, de nos jours, on l'est pour le théâtre des *Variétés* et pour le *théâtre du Palais-Royal*. On n'y conduisait pas sans doute les jeunes filles, comme on les mène, de nos jours, au *théâtre du Gymnase*, pour le drame sentimental de M. Scribe. L'innocence du fond faisait également passer sur des détails licencieux. La bonne compagnie courait au vaudeville de la foire, à la suite du peuple, pour y applaudir des couplets malins, des scènes plus ou moins assaisonnées de satire; tandis qu'aujourd'hui, à la suite de la bonne compagnie, le peuple assiste à des drames-vaudevilles, et s'y

laisse impressionner par des exemples d'immoralité d'autant plus funestes, qu'offerts avec grâce et talent, ils restent dans l'âme pour y germer, pour engendrer l'égoïsme et l'hypocrisie de nos mœurs. Les gais auteurs du vaudeville d'autrefois pouvaient croire ce qu'ils écrivaient, que ce genre de *poésie particulière aux Français*, *estimée des étrangers*, *était le plus propre à faire valoir les saillies de l'esprit*, *à relever les ridicules et à corriger les mœurs*; ils n'y attachaient que l'importance du moment; ils vivaient avec cette poésie plus qu'ils ne vivaient d'elle. Le calcul d'élever une grande fortune sur un fond si frêle, ne venait pas à leur pensée; ils ne spéculaient pas, ils chantaient au cabaret, comme ils faisaient chanter les acteurs et le public à la foire. Aujourd'hui on est vaudevilliste comme on est épicier; on retourne les pièces, on leur fait subir toutes les combinaisons arithmétiques du boutiquier pour les denrées coloniales: on fait généralement ce qui concerne le métier. Le vaudeville s'est étendu indéfiniment, il s'est adapté à tous les genres de drame possibles : il y a le vaudeville échevelé, le vaudeville historique, le vaudeville grivois, le vaudeville amidonné, et le vaudeville parade, sans que pour cela on arrive à *corriger les mœurs*, à *relever les ridicules* et à

faire valoir les saillies de l'esprit, comme par le passé, et surtout lorsque Pannard vint précéder les Désaugiers dans l'art des couplets. « Ceux qu'il faisait chanter à la fin de ses pièces, dit la Harpe, méritèrent d'être remarqués par les connaisseurs, d'autant plus qu'ayant d'ordinaire pour objet la censure morale, ils étaient en même temps d'une tournure beaucoup plus heureuse que les couplets licencieux où l'on avait accoutumé les oreilles des spectateurs. Les vers étaient mieux faits, et plaisaient par un tour à la fois naturel et piquant. De cet exemple et de celui de Favart, qui vint peu après avec un talent bien supérieur, il résulte une observation assez importante, c'est qu'à la foire même le bon goût n'a commencé à se montrer qu'avec la décence. Ces deux qualités réunies justifient le titre de *père du vaudeville moral* que Marmontel a donné à Pannard; mais je crois qu'il va trop loin quand il l'appelle aussi le *la Fontaine du vaudeville.* » Le bon goût et la décence sont des choses essentielles au théâtre, mais elles sont pires que la licence lorsqu'elles protégent l'immoralité du sujet, comme on le voit si généralement à présent; au point de vue de la morale, nous ne savons pas laquelle des deux époques nous devons préférer, et si la pauvreté de Lesage n'est

point plus honorable que l'immense richesse de l'auteur de *Bertrand et Raton*, vaudeville en cinq actes.

Le vaudeville ne différa de l'opéra-comique que sous la direction de Monnet, quand le goût de la musique en fit adapter de nouvelle sur les pièces; la comédie-italienne resta en possession des deux genres séparés et distincts jusqu'au moment de la liberté des théâtres en 1790, époque où quelques auteurs se réunirent pour consacrer spécialement au vaudeville la petite salle de la rue de Chartres. Cette salle dans laquelle on donnait des bals, s'appelait le Wauxhall d'hiver, mais elle était plus connue sous le nom du Petit-Panthéon. L'architecte Lenoir y construisit un théâtre dont l'ouverture eut lieu le 12 janvier 1792, par une pièce en trois actes de Piis, intitulée *les Deux Panthéons*.

Piis et Barré avaient donné, dans l'espace de dix ans, seize vaudevilles au théâtre de la rue Mauconseil; trois surtout: *la Veillée villageoise*, *les Amours d'été*, et *les Vendangeurs*, avaient rapporté plus de cent mille écus à l'Opéra-Comique. Une querelle de ces auteurs avec l'administration occasionna la séparation des deux genres

et la fondation du théâtre du Vaudeville. MM. Piis, Barré, Radet et Desfontaines, furent les auteurs les plus féconds de ce nouveau spectacle, et dans la première année le répertoire se composa de pièces du genre primitif, *Arlequin l'Afficheur*, etc. Mais ce genre ne tarda pas à perdre sa simplicité naïve dans la confusion qui suivit l'époque révolutionnaire ; et au contact des auteurs nouveaux, que le succès de l'entreprise attira bientôt, on ne tarda pas à voir paraître la petite comédie sentimentale de M. Bouilly. M. Emmanuel Dupaty sema bientôt aussi des fleurs, au son du galoubet et du tambourin, attributs du dieu chômé dans le temple. Plus tard, Désaugiers y fit renaître la gaieté, et enfin, M. Scribe y commença sa réputation européenne.

Comme l'opéra-comique, le vaudeville change de caractère, selon l'esprit des auteurs, et, sans doute, c'est une des raisons qui le rendent le genre le plus universel : on le joue dans tous les théâtres, à l'exception des trois théâtres royaux ; mais dans chaque salle il a une allure et un ton différents ; au *théâtre du Vaudeville* il ne ressemble pas à celui qu'on joue au *Gymnase ;* aux *Variétés* il n'a pas la même manière qu'au *théâtre du Palais-Royal,* et, quand il précède le mélo-

drame sur les boulevards, on sent encore, entre la *Gaieté* et les *Folies dramatiques*, entre la *Porte Saint-Martin* et l'*Ambigu*, entre *Saint-Antoine* et *Saint-Marcel*, les degrés du médiocre au pire, quoi qu'en ait dit Boileau. Au reste, nous nous réservons d'apprécier tout à cet égard, quand nous parlerons des théâtres, des auteurs et des acteurs.

LE MÉLODRAME.

Un homme dont on s'est beaucoup moqué dans le dernier siècle, qui avait recueilli la parole de Diderot, qui travaillait pour le théâtre, qui parcourait les provinces, afin d'y faire jouer ses ouvrages, repoussé qu'il était par les beaux esprits de la capitale, l'auteur du *Tableau de Paris*, Mercier, doué de ce que les Écossais appellent *la seconde vue*, réclama un théâtre pour le peuple, et le premier s'occupa de son avenir moral. On a dit de lui *qu'il écrivait sur la borne:* soit; mais c'était sans doute pour ne pas oublier dans le confortable du cabinet les émotions qu'il rece-

vait sur la place publique : l'artiste prend ses croquis devant la nature. Mercier fut peut-être, sans s'en douter, le père du mélodrame, moins par les œuvres dramatiques qu'il a laissées que par les conseils qu'il donna après Diderot et Marmontel. Le premier il osa dire que le théâtre, tel qu'il était dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, n'était pas suffisant pour remplir sa fonction véritable. Après avoir examiné ce qu'étaient la tragédie et la comédie, après avoir conclu en faveur du drame, il veut plus encore, sans dire ce qu'il veut. Au reste, il suffit, pour faire bien apprécier ses intentions, de citer un passage d'une philippique furibonde lancée contre lui, en manière de préface, par la Harpe, lorsqu'il fit imprimer le mauvais drame de *Barnevel.* Rien ne peut mieux faire apprécier l'esprit des hommes que la différence des temps. « Il est clair, dit-il, en modérant sa colère (il faut dire que Mercier avait fait aussi un Barnevel), qu'on ne peut donner au peuple un spectacle qui lui représente ses intérêts politiques, que dans un État où le peuple sera souverain. Dans les gouvernements où il n'entre pour rien, un plan de cette nature non-seulement ne serait pas admis, mais même serait mal imaginé. Mais conviendrons-nous avec l'auteur de l'*Essai*

sur le théâtre (Mercier), que la tragédie ne peut exister que dans les républiques? Cet arrêt me semble un peu dur, et l'Europe en appellera. Ne dirait-on pas qu'une nation est stupide et insensible dès qu'elle est gouvernée par un roi? Quoi! parce qu'on ne pourra pas nous entretenir de liberté et de politique, on ne pourra plus parler à notre âme, à notre imagination, à notre esprit! Nous ne pourrons plus répandre des larmes sur les malheurs, nous attendrir sur les vertus bienfaisantes, nous élever à l'aspect de la grandeur et de l'héroïsme! M. Mercier est un étrange législateur. *Nos tragédies*, dit-il, *ne sont pas bonnes pour tous les ordres de citoyens.* Et qui est-ce donc qui est bon pour toutes sortes d'hommes? On ne le dirait pas même d'un sermon. Car il faut parler à la cour autrement qu'à des paysans. Pourquoi donc veut-il absolument que nos tragédies soient pour le peuple? répète-t-il sans cesse ce mot de *peuple*, nous reproche-t-il amèrement de ne pas travailler pour le *peuple*, de mépriser le *peuple?* Eh! non, M. Mercier, on ne le méprise point; au contraire, on le recommande sans cesse à ses maîtres, et l'on a osé plus d'une fois leur dire en son nom des vérités plus véritablement courageuses que vos indécentes in-

vectives contre tout ce qui n'est pas *peuple.*

« Mais où avez-vous pris que dans les beaux-arts il faille travailler pour le *peuple*, et non pas pour *une classe d'hommes choisis ?* Comment ne vous êtes-vous pas souvenu que le plaisir que ces arts procurent, demande, pour être goûté, un certain degré d'instruction, dont le *peuple*, du moins dans l'état politique de la plupart des nations de l'Europe, ne peut pas être susceptible ? Est-ce le peuple qui vient à nos spectacles ? il n'en a ni le temps, ni le moyen. Vous me direz peut-être qu'il devrait l'avoir ; car rien ne vous embarrasse. Mais alors chargez-vous donc de changer le gouvernement et la police : faites que les choses soient ou puissent être autrement qu'elles ne sont. Faites que les trois quarts et demi des habitants d'une grande ville ne soient pas nécessairement occupés d'un travail qui est leur unique ressource pour subsister. Faites que sur un temps qui leur suffit à peine pour travailler, ils prennent le moment de s'instruire. Faites que sur le salaire dont ils se nourrissent, ils prennent de quoi payer une place au spectacle ; et quand vous aurez fait tout cela, il sera faux encore qu'il faille composer des tragédies *pour le peuple.* »

Ce passage est curieux en ce sens qu'il aurait

toute la valeur d'un à-propos, si quelque philosophe aristocrate l'écrivait aujourd'hui contre un philosophe démocrate. La Harpe, détracteur de Mercier, ne devait pas tarder à comprendre que l'auteur de *l'Essai* avait vu plus loin que lui. Lorsque le rédacteur du Mercure vint solliciter à la barre de l'assemblée nationale la liberté du théâtre, Mercier était membre de cette assemblée; il avait fait tout ce que son antagoniste jadis lui conseillait ironiquement de faire. Le gouvernement était changé, la police était changée; les choses n'étaient plus les mêmes; le demi-quart des habitants oisifs de la grande ville étaient tremblants, prêts à fuir, et l'on disait hautement qu'une nation est stupide et insensible quand elle est gouvernée par un roi. Qui avait raison du peuple ou de la Harpe? Cette grande question, après cinquante ans d'agitations, est toujours à résoudre, et l'économie politique, cette science nouvelle qui doit décider de l'avenir des peuples et des rois, n'a pas encore réalisé les espérances d'une union si nécessaire. Si Malthus, en Angleterre, n'a rien trouvé de mieux à dire dans l'intérêt du peuple, qu'il procrée trop, nos Malthus français font valoir d'autres raisonnements bien autrement philosophiques! — Le peuple veut des spectacles, il n'a

pas de quoi payer sa place, il lit les gazettes, il s'insurge, et on le tue pour lui apprendre à vivre. D'un autre côté, les plaisirs de *la classe d'hommes* choisis sont subventionnés à grands frais par l'État. Le passage de la Harpe est écrit chaque jour par tous les hommes qui ne se contentent pas des mots, et qui craignent l'inévitable suite des besoins longtemps ressentis et longtemps comprimés. Tous les écrivains en crédit maintenant sont, au talent près, des la Harpe : ils nient le peuple en spéculant sur les deniers de son labeur. Mais écoutons encore l'auteur du *Barnevel* gourmander son rival, et, par une singulière contradiction, reconnaître au peuple des qualités auxquelles il ne manque que d'être cultivées. « Oui, sans doute, il y a dans tous les arts un effet général fait pour être senti par tous les hommes, par tout ce qui n'est pas brute, et cet effet nos tragédies le produisent; elles font pleurer des hommes de toute condition, dans les jours où le spectacle est ouvert gratis. Mais s'ensuit-il que ces hommes soient les meilleurs juges naturels des arts ? Non, cette assertion serait absurde. » Cette assertion n'est pas absurde, M. le critique; il ne s'agit pas de juger, mais de sentir, et l'homme qui sent des arts, est un

juge naturel des arts. « Ce serait prétendre que moins on a les organes exercés et l'esprit cultivé, moins on a d'idées, de sentiments, de délicatesse, de sensibilité, mieux on juge du talent d'éclairer la raison et d'émouvoir les cœurs. » Encore une fois, il ne s'agit pas de juger; si vous parvenez à émouvoir les cœurs, à éclairer la raison, la multitude vous comprendra; et c'est pour conquérir son droit à exercer et à développer toutes ses facultés intellectuelles, qu'elle se soulève contre ceux qui le lui refusent. « Non, continue la Harpe, les besoins des hommes ne sont pas tous les mêmes. Ils varient selon le différent caractère que leur donnent leurs diverses occupations, et l'éducation qu'ils ont reçue. » Pourquoi ne reçoivent-ils pas tous la même éducation, sinon par l'université, du moins par le théâtre? « Et, quoique le *peuple*, comme je viens de le dire, pleure à la tragédie, qu'il voit une fois en dix ans, il aimera toujours mieux un spectacle plus analogue à ses goûts, à ses mœurs, à son ton, et il préférera Taconet jouant le savetier, à Lekain jouant Mahomet, et peut-être préférera-t-il à tous deux le cabaret et la guinguette. » Si vous croyez qu'il y ait avantage à réformer les mœurs, les goûts, le ton du peuple, si vous pensez que la guinguette

et le cabaret ne sont pas des lieux où il puisse se policer, pourquoi donc ne lui donnez-vous pas à grands frais cette tragédie à laquelle il pleure? Ne vous souvient-il plus de l'origine du theâtre chez les Grecs et chez nous? Continuons à montrer les contradictions de la Harpe; elles conduisent à notre but : « Mais, dit M. Mercier, *parlez à la multitude de ses mœurs, de sa fortune, de sa position actuelle, elle vous entendra.* Je veux croire qu'elle s'amuse à vous entendre. Mais pour lui parler d'elle, il ne faut pas faire de tragédie. Ses mœurs, sa fortune, sa position en aucun temps n'ont rien de tragique. Le *drame* lui en parlera : soit; qui vous dit le contraire? Mais prouvez-vous par là qu'il vaille mieux que la tragédie, ou qu'il faille faire de la tragédie ce que vous appelez un drame? — C'est donc bien gratuitement qu'on voudrait faire redescendre les arts de la hauteur où des génies sublimes les ont élevés, au niveau des esprits les plus vulgaires et les plus grossiers. Un écrivain qui, dans un siècle aussi éclairé que le nôtre, propose sérieusement une pareille extravagance, ne fait voir autre chose, si ce n'est qu'ayant le regard trop faible pour envisager les arts, il voudrait les rabaisser

jusqu'à lui. Ce faux air de popularité philosophique, cette affectation de compter le peuple pour beaucoup, est un masque qui ne peut en imposer qu'à des dupes. C'est faute de pouvoir plaire *à la classe des hommes instruits* que l'on en appelle au peuple ignorant; et dire qu'on ne veut avoir que lui pour juge, lorsqu'il est évident qu'il ne sera jamais à portée de juger, » — toujours juger, vous êtes orfévre M. Josse, — « c'est un subterfuge de l'amour-propre qui cherche à infirmer des suffrages qu'il n'espère pas, et qui, sûr de perdre son procès partout, appelle à un tribunal chimérique. »

L'histoire a donné raison à Mercier, en dépit des sophismes qu'on vient de lire. C'est ainsi qu'après cette lutte, où il y eut de part et d'autre des vérités de dites, le peuple, à qui tout parvient tôt ou tard, prit sous sa protection le genre nouveau qu'on lui présenta au boulevard du Temple, sous le nom de mélodrame, et c'est de ce genre que nous allons nous occuper sérieusement, car il est le plus important de tous aujourd'hui, puisqu'il forme les plaisirs du peuple, puisqu'il est destiné à cette multitude, moins en garde contre les impressions qu'on peut produire en elle, que *la*

classe des hommes instruits pour laquelle travaillent les académiciens du Gymnase et du Théâtre-Français.

Et d'abord il faut savoir ce qu'avant la révolution, en 1773, Mercier écrivait dans son *Essai* : « On a remarqué, disait-il, que les artisans qui autrefois allaient s'enivrer et s'empoisonner au cabaret, vont aujourd'hui à la comédie. Un fat rira de cette observation; moi je suis enchanté que ces ouvriers contractent l'habitude des plaisirs honnêtes qui élèvent l'âme. Le peuple recèle des semences toutes prêtes à être mises en action, dès que la flamme du génie viendra les développer. Le peuple peut fort bien n'être pas initié dans les profondeurs de la métaphysique, dans le chaos et l'immensité de l'histoire, dans les prodiges nouveaux de la physique et de l'astronomie; mais il sent vivement, il aperçoit toute image, il découvre certains rapports, il n'est pas étranger à un sentiment vif et même délicat. Le poëte n'a pas besoin de s'élever jusqu'aux nues pour parvenir à le toucher; qu'il avance une vérité intéressante, une maxime juste, qu'il offre un tableau naïf et touchant, il verra tous les cœurs s'émouvoir, il les soulèvera avec le fil puissant qu'il tient en main; les connaissances s'échapperont du sein

des ténèbres où elles étaient renfermées, les idées du peuple se dévoileront rapidement, et deviendront peut-être l'objet des méditations du philosophe. — Un archonte grec, un édile romain, se glorifiaient de présider à des pièces dramatiques et de satisfaire à l'empressement de tous les ordres de l'État. Aujourd'hui la police n'institue une garde que pour étouffer la liberté du parterre, et favoriser les platitudes d'un cerveau timbré, ou le mauvais jeu des *comédiens ordinaires du roi*, comédiens très-ordinaires. — Et pourquoi fermez-vous votre théâtre au peuple, nation orgueilleuse ou avare? Si vous jugez le spectacle utile, de quel droit en privez-vous la partie la plus nombreuse de la nation? Pourquoi la renvoyez-vous sur les boulevards entendre des pièces licencieuses, où triomphent le vice et la grossièreté? Vous en coûterait-il beaucoup de lui épargner un poison dangereux? Vous faites tout pour achever de flétrir et de corrompre ses mœurs, et vous les calomniez ensuite lorsqu'elles sont devenues votre ouvrage. —Vous éloignez le pauvre avec dureté! Le pauvre a cependant plus besoin qu'un autre de pleurer et de s'attendrir : quelques diversions à ses maux ne vous seraient pas onéreuses; il apprendrait peut-être à souffrir avec plus de patience en

voyant la nation assemblée ne point fermer son oreille aux accents de l'infortune. — Il serait d'un bon gouvernement de veiller aux plaisirs du petit peuple : il a tant de fardeaux à supporter, qu'il faut être barbare pour lui refuser des fêtes et des amusements; il aime naturellement le spectacle : il est même de l'intérêt de l'État qu'il soit content, parce que la joie est le meilleur soutien du travail. On empoisonne son âme de ces sales turpitudes, dont le peuple sent lui-même la grossièreté; et la police protége un pareil scandale, qui suffirait seul à avilir une nation! Quel sera l'auteur qui songera à ce bon peuple, qui lui donnera une nourriture saine et agréable, qui saura le réjouir sans le corrompre, qui lui fera aimer son sort sans flatter l'autorité, qui présidera à ses plaisirs honnêtes et lui apprendra à les goûter? — Solon avait raison de punir ceux qui ne prenaient aucun intérêt dans les guerres civiles. L'homme qui peut rester indifférent au milieu de si grands intérêts est plus ennemi de la patrie que celui qui s'arme contre elle. — Madame de Maintenon disait, en 1710, au moment où le trône et l'État étaient ébranlés : *Tout est paisible à Paris parce qu'on y a la comédie et du pain.* — Le poëte ne doit pas être bercé sur les genoux des reines. —

Sa plume doit être dans sa main ce que le sceptre est dans la main d'un grand roi. — Elle doit se respecter elle-même. — Si elle s'abaisse à caresser des erreurs impies ou des vices infâmes, si elle couvre de fleurs les images de la dissolution et du libertinage, c'est un sceptre tombé dans la boue; quel que soit alors le génie de l'auteur, on ne pourra séparer de l'idée de ses talents, l'idée avilissante de la corruption de son âme. »

Le livre de Mercier est entièrement rempli de maximes semblables : il semble écrit d'hier. Ne dirait-on pas qu'il a prévu la venue de l'auteur de *Bertrand et Raton* et le Répertoire du Gymnase? A-t-on rien vu de nos jours qui soit plus vrai en général, et surtout contre M. Scribe en particulier? Nous avons cité Mercier avec une sorte de crainte, tant il est effrayant de penser que les causes qui nécessitèrent le bouleversement de 89 existent encore en partie; puisqu'on borne la littérature et le théâtre à n'être que des effets, à n'être que des miroirs, n'est-il pas cruel d'avoir à faire entendre une seconde fois les mêmes avertissements? Qu'on juge l'honnête homme que la Harpe poursuivait de sa haine, malgré ses efforts à la déguiser par des airs de mépris; on voit Mercier remplir son devoir. C'est ainsi qu'en remplissant

le sien à présent, on doit être fier de la haine et même du mépris de M. Scribe. Mercier fut entravé dans sa carrière dramatique par les Scribe de son temps. Cependant ses nombreux écrits, tout déclamatoires qu'ils fussent, produisirent l'effet qu'ils devaient obtenir. Les hommes comme la Harpe et M. Scribe ne font pas de révolution; Mercier contribua beaucoup à en faire une dans l'ordre social comme en littérature; et, sous ce dernier point de vue, si elle ne tourna pas en faveur du goût, c'est parce que les gens qui ont du talent, préfèrent leur intérêt personnel à l'intérêt général.

Le mélodrame sortit du désordre révolutionnaire, de la confusion de tous les états et de tous les genres; car les esprits étaient depuis longtemps, sinon préparés à des réformes, du moins très-disposés à des changements. Dans le malaise social toutes les déclamations sont bien accueillies; et si celles de Mercier choquaient la susceptibilité des gens qui se proclamaient les arbitres de la littérature, elles séduisaient le grand nombre. Après les émotions de la place publique on voulut les émotions du théâtre; mais celles-là du moins devaient distraire des scènes sanglantes, et consoler, par l'idée de la vertu triomphante

4.

des crimes qui s'étaient commis, et qui se commettaient chaque jour aux regards de tous. Alors le *Théâtre du Marais* prospérait avec une imitation du drame de Schiller : *les Brigands*, sous le titre de *Robert, chef de brigands*. La devise de Robert, formulée par ces mots terribles : *Guerre aux châteaux, paix aux chaumières*, était à l'ordre du jour, et cette pièce révéla en quelque sorte aux auteurs le goût du public pour les grands effets de scène et les sujets bizarres.

Le mot de mélodrame fut donné par Jean-Jacques Rousseau au monologue scénique de *Pygmalion*, dans lequel il entremêla la prose et la musique, genre qui semblait inconnu avant lui, et dont on a depuis tiré parti dans presque toutes les pièces où l'orchestre est appelé à fonctionner comme accompagnement. La musique fort dissonante, il faut le dire, des théâtres du boulevard n'est guère propre à impressionner le public; les cris de violon et les trois coups de tymbales, qui annoncent et accompagnent l'entrée en scène d'un personnage et sa sortie, ne sont ridicules que parce qu'ils manquent de caractère; cependant, tels qu'ils sont, ils ne laissent pas d'aider l'acteur dans son maintien, dans sa mimique; et parmi les nombreuses conventions in-

dispensables à l'art dramatique et à l'art théâtral, cette intervention constante de la musique serait une source d'effets, si des chefs d'orchestre habiles se pénétraient vivement de l'esprit du drame et des situations. Rossini composa les entrées de *Marino Faliero* de M. Casimir Delavigne, quand cette tragédie fut représentée sur le théâtre de la Porte-Saint-Martin; et le drame de M. Martinez de la Rosa, joué sur le même théâtre, eut aussi une musique bien appropriée à son sujet. Toutes les fois qu'un orchestre se fera entendre, si la foule est attentive, il servira, il ajoutera même à la situation. Dans le vaudeville on sauve la froideur d'une sortie ou d'une fin d'acte par un petit chœur; dans le mélodrame, on a soutenu des monologues entiers par une sorte de *tremolo* qui, sans couvrir la voix de l'acteur, le soutient dans son débit, et occupe les temps ou pauses naturelles à toute diction bien sentie. Si le mélodrame était écrit simplement et joué sans emphase, ce serait une des combinaisons les plus heureusement conçues pour émouvoir la foule. Qu'est-ce, en effet, sinon la tragédie grecque? Les acteurs dans l'antiquité ne récitaient pas sans être accompagnés par des instruments; la mélopée était une espèce de récitatif, et les chœurs étaient chantés. Une

représentation d'*Athalie* ou d'*Esther*, avec les chœurs de Gossec, produira toujours un effet théâtral plus sérieux, imposera plus vivement à l'âme, que dénuée de la puissance musicale; la scène de la prophétie est froide sans accompagnement; on se rappelle la sublimité de Talma, et la magie de son enthousiasme dans cette scène. Rousseau n'avait donc rien inventé avec son *Pygmalion*, et le mélodrame a pris naissance dans le chef-d'œuvre de Racine.

Quand on réfléchit à la situation morale et intellectuelle du peuple en France, et à son goût pour les spectacles, le mélodrame, qui semble lui être particulièrement destiné, devient pour la philosophie une importante et grave question à résoudre dans l'intérêt des masses. Les *théâtres de la Gaieté* et de *l'Ambigu-Comique* sont pour nos regards des monuments devant lesquels il n'est plus permis de passer froidement, car cette fois, c'est une classe ignorante et pauvre qui s'agite pour avoir des émotions, qui les achète en se refusant parfois le pain nécessaire à sa subsistance; et la crédulité, la bonne foi qu'elle apporte, exigent, en retour, des ménagements et des précautions de la part de tous ceux qui vont parler à ses sens et à son âme. Il faut respecter le peuple,

comme il faut respecter l'enfance, comme il faut respecter le malheur.

Les premiers mélodrames, ceux du fameux Loasel Thréogate, nom complétement oublié malgré sa singularité et *la Forêt périlleuse;* ceux de Ribié, *le Moine, les Pénitents noirs;* ceux de Caignez et de Gilbert de Pixérécourt, les classiques du genre; enfin, *le Jugement de Salomon, la Forêt d'Hermanstadt, Tékéli, la Femme à deux maris, Hariadan Barberousse*, et cinq cents autres chefs-d'œuvre de cette espèce, ont été conçus sous l'inspiration d'un sentiment populaire favorable à la vertu : un traître, une femme malheureuse, un niais et un honnête homme protecteur de l'innocence; de pompeuses maximes, de grosses bouffonneries, des larmes, du sang et des remords, et le triomphe du bon principe, c'étaient là le texte, le personnel et les moyens ordinaires de tout mélodrame, quels que fussent son titre et son auteur. Sans doute, au point de vue littéraire, tout cela était passablement ridicule et grotesque; mais, après la tourmente révolutionnaire, les émotions devenaient douces au spectacle de la vertu persécutée, et le malheur a toujours de la poésie pour l'âme des pauvres gens. La simplicité, la vérité naïve de l'honnête et bon Sedaine con-

venaient à merveille aux Parisiens, avant les grandes catastrophes du drame social; après l'orage, le roman noir et terrible d'Anna Radcliff, et le mélodrame plus terrible et plus noir, étaient des transitions nécessaires pour ramener les esprits aux impressions touchantes de la vie intérieure, aux bons conseils de l'exemple, aux sages et salutaires effets de l'expérience. Nous n'y sommes pas encore arrivés.

Un romancier qui semblait être le type du mélodrame à l'époque du consulat, Ducray-Duménil, qui, pour écrire sous l'inspiration d'un cœur honnête n'en écrivait pas mieux, contribua singulièrement à consoler les bonnes femmes et à impressionner vivement les jeunes âmes qui s'ouvraient à la vie; ce qu'il faisait pour la France *lisante*, le mélodrame le produisait pour les yeux et les oreilles de ceux qui ne savaient pas lire; et sous le régime inquisitorial de la censure de Napoléon, l'œuvre révolutionnaire du théâtre du dix-huitième siècle se continuait, sans qu'on s'en doutât, par la lutte du bien et du mal, du faible contre le fort, sur les boulevards et dans les volumes in-18 de l'auteur d'*Alexis* ou *la Maisonnette dans les bois*, et du *Pèlerin blanc*. Sans doute le style était ridicule, mais le peuple n'est pas un

juge littéraire, nous l'avons dit; il sent vivement; il apporte toutes ses facultés au secours de ses sentiments, et il comprend bien ce qu'on veut lui dire. Les petits apprenaient à cette école à se reconforter par l'idée de la Providence; la justice divine, mise en regard avec la force brutale, exercée par le plus puissant, le plus riche ou le plus habile, surtout avec la justice souvent aveugle des hommes, donnait au mélodrame l'ascendant de ce sacerdoce, ou plutôt de cette magistrature que la tragédie avait exercée sur les hautes classes. C'est ainsi que le travail de l'émancipation sociale se poursuit sans cesse, alors que le despotisme croit l'arrêter. C'est ainsi que les idées passent de degrés en degrés pour réaliser un jour l'égalité morale que le Christ a promise au monde.

Mais aujourd'hui, après la chute du trône impérial, après les efforts de la restauration, après la borne posée par le peuple en 1830 pour marquer la limite du pouvoir, aujourd'hui que le peuple est admis, par la force des choses, aux bienfaits de l'instruction, dans l'intérêt général, il lui faut l'éducation; s'il ne la cherche pas dans l'église, et s'il ne pouvait l'y trouver ce qu'elle doit être pour son avenir, c'est au théâtre qu'il

vient, c'est là qu'elle doit lui être donnée; c'est là qu'il la recevra dès que les directeurs de spectacles et les auteurs dramatiques sentiront la sainteté de leur mission. Ce n'est donc pas l'absurde, le terrible, le noir, le niais qui conviennent au mélodrame. Les Caignez et les Pixérécourt, détrônés par les Victor Hugo et les Alexandre Dumas et leurs imitateurs, doivent renoncer, les premiers, à la banalité des lieux communs de leur morale emphatique—le peuple les a dépassés;—les seconds, à cette fièvre épidémique de l'amour sensuel et brutal: le peuple n'a point encore l'antidote d'un pareil poison. L'art dramatique a-t-il ou n'a-t-il pas été un art moral, bien qu'il fût un art nécessaire ou du moins un moyen utile? Laissons cette question indécise, s'il le faut. Mais quel que fût son rôle dans le passé, sachons ce qu'il doit être aujourd'hui. On a cité l'autorité de Bossuet contre le théâtre. Admettons que Bossuet ait eu raison. Dans la nécessité des spectacles, partons de Bossuet pour réformer les spectacles destinés au peuple. Rendons le théâtre ce qu'il a été en Grèce. Qu'y a-t-il d'impossible aujourd'hui à la volonté de l'honnête homme, sous le point de vue littéraire, quand tout ce qui est matière subit sa loi?

Évidemment il y a inégalité dans la condition

sociale de l'homme : l'un possède au berceau, l'autre meurt sans avoir rien pu acquérir. A mérite égal, c'est le jeu du hasard. Tous les jeux du hasard doivent disparaître. Ne soulevons pas la question de la propriété ; ne changeons rien à la loi sur l'héritage : laissons le passé faire l'avenir à cet égard. Le moyen d'égaliser peu à peu les conditions sociales, est, grâce au ciel, dans le Code et dans les mœurs ; dans le Code, par ces mots : Les Français sont tous également admissibles aux emplois civils et militaires ; dans nos mœurs, par le seul fait de la possession, quelle qu'en soit d'ailleurs la source. Une grande fortune en fait oublier jusqu'à l'illégalité. Avec cette idée de la suprématie de la richesse, il y a donc une égalité incessante, progressive, souvent immorale, soit ; mais, nous l'avons dit, le mal est le chemin qui mène au bien. Il n'y a pas de société possible sans morale publique ; les abus mènent au désordre, le désordre enfante les révolutions, les révolutions font les lois nouvelles, et c'est ainsi que les classes d'en bas s'élèvent. L'éducation seule peut parvenir à effectuer sans trouble le flux et le reflux de la masse sociale ; cette inévitable émancipation de toutes les classes, ou si l'on veut cette éducation, il faut la diriger, pour qu'elle arrive sans secousses ; il faut la

faire descendre par toutes les voies possibles du haut de la pensée universitaire; il faut qu'elle anime les plaisirs du peuple; et ses travaux ne lui permettant que des distractions, il faut qu'elle lui parle par le théâtre, puisqu'il aime le théâtre. C'est surtout dans ce sens que la philosophie de Fourrier est d'une application facile : se servir de l'attrait, faire fonctionner les passions pour améliorer moralement et physiquement l'homme du peuple, ce n'est pas rêver, c'est gouverner; et ne pas employer l'art dans ce but, c'est corrompre.

Quand on aura bien distingué et apprécié la différence qui existe entre le public qui va dormir quelquefois au Théâtre-Français et celui qui se presse aux théâtres des boulevards, on comprendra que l'œuvre dramatique qui convient dans une localité ne peut convenir au même degré dans l'autre. Il importe peu, en définitive, que le Théâtre-Français donne une comédie libertine au fond, pourvu que la manière de dire y ajoute du prix : c'est continuer la manière de Crébillon fils. Le *Sopha* et *Mademoiselle de Belle-Isle* sont deux ouvrages destinés à faire bien entendre tout ce qu'honnêtement on ne peut pas dire. Nous le savons, pour le citoyen élevé au collége de Henri IV, qui compte sur l'héritage de son père; pour des

femmes blasées, pour des jeunes gens qui veulent imiter des vieillards sans scrupules, il faut un ragoût piquant. Après tout, l'éducation met en garde contre le danger pour quiconque peut le craindre; la richesse doit d'ailleurs mettre une sorte de baume sur les plaies morales : dans cette léproserie, les regards ne voient plus les pustules du vice.

Mais tout change quand il est question du peuple, lui qui ne sait rien et qui peut tout. Ardent à la destruction, on ne le fait concourir à l'ordre qu'au prix de sa dignité. C'est dans le but de le corrompre et de l'énerver qu'on accorde le privilége des théâtres où il se presse, à de pauvres hères bien affamés, bien complaisants pour le pouvoir, qui ne voient dans la foule qu'une matière à pressurer. Aussi, pour l'attirer, tout est-il bon, l'ignoble, l'obscène. Eux seuls sont juges, et la censure autorise dès qu'elle ne rencontre aucune de ces idées morales qui pourraient éclairer les petits sur leurs droits et sur leurs devoirs, qui pourraient germer dans leur âme pour y produire des fruits. Que s'il arrive de se plaindre à ces directeurs éhontés, leur réponse est prompte : ce qui fait recette seul est moral, seul leur convient comme au public. C'est donc sur le pouvoir que retombent les graves reproches que tout citoyen

est en droit de faire entendre à propos du système de direction des petits théâtres; le pouvoir seul est responsable des hommes qu'il investit d'un privilége; ce n'est pas uniquement à des conditions de police matérielle et personnelle qu'il fallait confier le droit d'attirer la foule. *L'homme ne se nourrit pas seulement de pain*, et cette grossière ignorance du peuple que vous entretenez par un aveuglement bizarre, vous menace incessamment de ces révolutions sanglantes dont le passé ne paraît pas vous effrayer. Cette exaltation farouche que vous fomentez dans les sens des classes laborieuses ne s'assouvit que dans le crime : la cour d'assises est le lendemain des spectacles offerts par les théâtres du boulevard. « Nous nions que l'art dramatique puisse être un enseignement moral, » s'écrient les intéressés à cette œuvre de corruption. Mais c'est un enseignement d'immoralité, les preuves en sont là, chaque soir; et, puisque c'est un enseignement funeste entre vos mains, directeurs, auteurs, acteurs, pourquoi nier que des esprits sérieux ne puissent produire des résultats tout opposés? Les hommes de talent dédaignent le mélodrame qui ne rapporte pas assez d'argent. Soit; la chose est probable; mais en fait de sentiments et de moralité, les auteurs à grande

renommée valent bien les auteurs qui ne l'ont pas. M. Scribe a fait *Bertrand et Raton*, la pièce la plus immorale de l'époque; M. Casimir Delavigne est devenu un docteur Pangloss, et tout est bien, pourvu que l'on joue souvent ses pièces, et surtout pourvu qu'on n'en laisse pas jouer de meilleures. Parce que les écrivains célèbres, à tort ou à raison, dédaignent de parler au peuple, il faut ne lui donner que des ouvrages informes? Croire qu'il ne faille pas des œuvres littéraires sur les théâtres du peuple est une impiété punissable en bonne police. Sans doute des pièces qui n'avaient rien de littéraire ont obtenu un grand succès; mais si cette foule affamée se contente d'une nourriture malsaine qui vicie le sang, s'ensuit-il qu'elle ne trouve aucun goût à des mets délicats? Parce que vous l'abreuvez de vins frelatés, ne doit-elle pas trouver de saveur à des vins naturels et généreux? Parce qu'elle parle un mauvais français, faut-il que vous écriviez comme elle parle? Par cette innombrable quantité de pièces sans but, sans direction, mélange d'ignorance et de turpitudes, qu'on lui offre chaque jour, on embrouille tellement les esprits de l'homme du peuple, qu'il ne doute de rien ou qu'il peut douter de tout. C'est un pêle-mêle d'opinions diver-

gentes, un tohu-bohu de maximes qui se choquent et se contredisent, une extravagance historique sans nom, un chaos d'invraisemblances; les effets scéniques y sont amenés malgré le sens commun; des câbles grossiers y lient les événements; tout y est forcé et hors de raison; tout y tend à fausser le jugement du spectateur, à corrompre son cœur, à énerver ses facultés. La droiture de son esprit, sa justesse de sens résistent mal à des impressions si multipliées et si propres à l'égarer de la route qu'il doit suivre comme père de famille, comme fils et comme citoyen.

Le mélodrame actuel n'est plus, comme à son origine, le mélange des hautes conventions scéniques de la tragédie et de la vérité d'observation de la comédie, mélange où les calamités des grands étaient réunies à celles des petits; ce n'est plus le rapprochement, faux sans contredit, mais consolant pour le peuple, du prince et du berger, la mise en action de la fable de la Fontaine où le rat délivre le lion; le spectateur n'emporte plus chez lui la douce pensée d'une providence qui préside à notre vie et qui assure le triomphe du juste: c'est un cauchemar d'idées incohérentes, incompréhensibles, qui le suit sur son grabat; faute du bonheur qui lui manque dans son existence néces-

siteuse, sa raison troublée ne le rappelle plus à son devoir; il rêve un monde qu'il ne peut atteindre, et qui d'ailleurs n'existe pas; et, sous l'appât du plaisir et d'une heureuse distraction, il a trouvé un malheur réel. Car il ne faut pas penser que l'homme du peuple, parce qu'il ne sait rien, ne soit pas apte à tout apprendre. Et c'est précisément par la raison que ses facultés le disposent à l'éducation aussi bien, sinon mieux parfois, que le riche, qu'il est important de ne pas lui donner des notions inexactes, de ne pas l'induire en erreur sur l'histoire, sur la géographie, sur les relations des rois, sur les vrais sentiments des peuples. Du moment que vous lui parlez à la scène ou dans un livre, il croit à vous, à votre supériorité morale, à votre savoir; il doit y croire, car il ignore tout. Et cependant combien n'aurait-on pas à reprendre, dans ces pièces auxquelles tout Paris accourt, sous le rapport de la correction grammaticale, de la vraisemblance et de l'exactitude historique! N'a-t-on pas fait de saint Bernard un fourbe, un hypocrite, un tartufe contre lequel le public se soulevait en masse? N'a-t-on pas placé Grenoble au pied du mont auquel ce grand homme a donné son nom [1]?

1 Dans le mélodrame intitulé : *Les Chiens du mont Saint-Bernard*, l'auteur, M. le marquis de Flers, référendaire à la

Que n'a-t-on pas imaginé d'horrible sur le moyen âge! Et ces ouvrages monstrueux sont presque toujours l'élaboration de deux auteurs, quelquefois de trois, qui n'ont pu s'éclairer! Il est vrai de le dire, dans ces collaborations souvent forcées, ce n'est pas celui qui peut savoir quelque chose qui l'emporte sur celui qui ne sait rien : l'ignorant a tant d'aplomb! et c'est à de tels précepteurs que l'avenir moral du peuple est livré en France, à Paris, dans ce centre de l'univers intellectuel! On rougit de l'écrire.

Cependant, tout homme sérieux doit le comprendre, c'est principalement sur le peuple que le théâtre agit et peut agir avec toute sa puissance : les facultés neuves de l'artisan sont facilement excitées; il saisit tout avec passion; il veut des impressions, il en demande au mélodrame, et, loin de profiter de cette disposition favorable et de répondre à cette confiance, on l'enivre, on l'empoisonne; on spécule sur sa bonne volonté à s'instruire. Mais comme il y a, pour ainsi dire,

cour des comptes, fait arriver à Grenoble un moine de l'hospice comme un voisin que tout le monde connaît. Comment ignore-t-on la distance qui sépare Grenoble du Saint-Bernard? Et quand on est marquis et référendaire, comment vole-t-on aux faiseurs de mélodrames leur tour, leur pain, pour ne pas faire mieux qu'eux?

dans l'air, à toute époque, une sorte d'influence magnétique produite par la vérité, surtout par la force de l'instinct national, il est facile de remédier aux désordres que nous venons de signaler. Qu'un ouvrage soit conçu sous l'inspiration d'un sentiment sympathique avec la morale du peuple, et surtout en rapport avec ses véritables intérêts, et tout sera réparé... Nous avons cela de bon en France que nous sommes changeants et faciles à émouvoir. S'il n'est pas toujours possible de se tracer une route vers un noble but, il y a du moins quelques hommes qui tentent de le faire. On a représenté, il y a deux ans, sur un théâtre du boulevard, un drame intitulé *Marcel* ou *l'Intérieur d'un ménage*, et le succès obtenu par cet essai prouve que la foule n'est pas insensible aux conceptions dramatiques simples et naturelles, quand elles sont soutenues, dans les détails, par la vérité d'observation, et par des sentiments de sympathie pour les douleurs des pauvres gens. Qu'on nous permette, au sujet de ce drame, une sorte de démonstration, non que nous le regardions comme un modèle, mais parce que cette tentative est une application de nos idées sur l'influence que doit et que peut exercer l'art dramatique sur les classes inférieures de la société.

Beaumarchais, à la fin du dernier siècle, avait pour habitude de répondre à ses critiques et de plaider sa cause dans l'esprit des lecteurs, au moyen de ses préfaces, quand il livrait ses ouvrages dramatiques à l'impression. Dans ce temps-là, le succès n'était complet que quand l'œuvre représentée sur un théâtre était supportable à la lecture : on en appelait de l'effet scénique à l'impression, et parfois un auteur mal jugé à la scène se relevait dans le calme du cabinet, comme souvent d'autres y venaient échouer. Beaumarchais, qui avait à lutter contre un grand nombre d'ennemis, semblait faire une pièce de théâtre tout exprès pour avoir l'occasion de publier une préface, car c'était un texte pour de nouvelles idées, et c'est ainsi qu'il finissait toujours par avoir raison. Avant lui, Voltaire aussi, à propos de ses tragédies, écrivait de tous les côtés avant la représentation, après le jugement, occupant l'Europe de ses drames et de lui-même, ne souffrant pas qu'on pût se distraire de ce qui l'intéressait. Malheureusement, aujourd'hui, il n'y a plus que les classes inférieures qui lisent les ouvrages dramatiques : ici, faute de pouvoir assister à leur représentation, et là, après les avoir applaudis, pour se graver dans la mémoire ce

qui impressionne vivement au théâtre. C'est pour satisfaire à ce besoin qu'on imagina les publications à bon marché, si funestes dans leurs conséquences, ou si importantes par leurs résultats, selon l'esprit et la moralité des ouvrages mis ainsi à la portée des imaginations. Sans défense contre le mal, l'esprit du peuple n'est point cultivé pour faire fructifier le bien. On le voit donc: donner à bas prix les pièces de théâtre, c'est exclure les préfaces, c'est retirer à l'auteur le droit de causer avec son public, de combattre la malveillance du journalisme; et, de plus, c'est l'empêcher de donner cette sorte de complément nécessaire à toute œuvre littéraire, quand la critique ne remplit pas cette fonction, quand elle ne fait pas ressortir le but de l'œuvre et les intentions de l'auteur. Il faut qu'on en soit convaincu, tant que les journalistes traiteront sans importance la partie littéraire, que le public le plus nombreux recherche avidement, on aura de mauvais romans, des drames immoraux, des spectacles corrupteurs, des lectures dangereuses. Les élucubrations égrillardes de M. Paul de Kock poursuivront les travailleurs dans leurs moments de loisir, sur la scène, dans le cabinet de lecture, et dans le feuilleton.

Comprenant la force d'action du théâtre sur la foule, connaissant les qualités et les travers des spectateurs auxquels il s'adresse, voulant les ramener à des sentiments moraux, à des habitudes qui puissent leur permettre le calme de l'âme et le bien-être physique, l'auteur de *Marcel* semble avoir choisi le sujet le plus constamment présenté par le théâtre, l'idée la plus souvent agitée sur la scène, celle qui produit le plus de mal, l'adultère, car c'est un adultère dont il offre le tableau. Mais il en est du sujet d'un drame comme de l'influence générale du théâtre, elle est bonne ou mauvaise selon qu'on sait la diriger. C'est par les suites de la désunion dans un ménage que l'auteur de *Marcel* veut émouvoir le cœur de l'ouvrier, du mari, du père de famille. En général, les choses sont ce qu'on les fait : il n'y a pas d'idée vieillie qu'on ne puisse rajeunir par les détails. — Marcel est un jeune homme, marié depuis quelques années, père de deux enfants, aimant sa femme. Le bonheur le plus parfait est d'aimer sous la sanction et la protection de la loi. Pauvre dessinateur de broderies, au-dessus d'un artisan, pas tout à fait artiste, il est jaloux, et ses craintes sur la conduite de sa femme Caroline détruisent sa santé, nuisent à la prospérité de ses affaires ; enfin, les douces

espérances d'autrefois se sont changées en tristes réalités, et près de lui son père, bon homme que l'éducation n'a pas poli, chez qui le sentiment n'inspire pas les délicatesses du cœur, son père l'éclaire sur ses doutes, avec l'irréflexion de la probité, avec l'imprévoyance du résultat des passions. Ce n'est pas que l'homme du peuple agisse ainsi pour nuire, mais parce que, dans sa franchise, il a besoin de se soulager promptement du poids qui l'oppresse; il veut vite et fortement ce qu'il veut, il dit tout de suite ce qu'il craint et ce qu'il sait, sans songer aux conséquences. Mis en opposition avec Marcel, dont l'amour adoucit les mœurs, dont il exalte l'esprit, dont il éclaire la raison au point d'être l'égal de tout homme, quel que soit son rang, quand on touche à ce bonheur légal que la société doit respecter, le caractère d'un tel homme forme la base du drame. Ce père, d'ailleurs, a des raisons pour être inquiet; il les explique ainsi :

« Écoute-moi, Marcel; tu aimes ta femme: oh! je sais ce que c'est...; et moi aussi j'ai aimé la mienne..., ta mère, ta pauvre mère... Écoute, mon fils... : elle était belle...; pardonne-moi ce que je vais t'apprendre... il arrive un âge où nos

enfants ont presque le droit de nous juger : nous devrions le savoir et ne l'oublier jamais... Ta mère était belle, charmante, et... tu marchais à peine... Un jour sa conduite me devint suspecte ; je fus jaloux, tourmenté, comme tu l'es en ce moment... ; j'observai, et j'acquis bientôt la certitude affreuse..., j'étais trahi... je surpris ma femme avec son séducteur..., je le tuai.

MARCEL, avec effroi.

Vous l'avez tué !

GAUTHIER.

Oui : c'était un de ces hommes élégants, qui se croient tout permis. Je l'ai tué. Après cette action, j'appris à connaître ta mère... ; personne ne s'était trouvé là, près d'elle, pour l'éclairer sur ses devoirs, pour la sauver ; tout le monde l'avait aidée à se perdre, et moi-même, par faiblesse, par amour... Me comprends-tu maintenant ? Vois-tu pourquoi je m'inquiète... Ah ! le temps marche vite, et ne change pas grand'chose.

MARCEL.

Ainsi vous pensez que Caroline me trahit ?...

GAUTHIER.

Je le crains... Si j'avais une certitude, ce n'est pas à toi que je parlerais, c'est à elle... et c'est dans son intérêt que je veille..., tu comprends ? »

L'auteur, on le voit, aborde franchement les questions, mais il se garde bien de faire parler à ses personnages un style trivial et corrompu : car le but de l'art dramatique est de reprendre tous les vices pour les corriger, même ceux du langage. Molière, en faisant patoiser les servantes et les paysans, est d'accord avec la grammaire, tout en travestissant la langue ; Marivaux de même, Sedaine aussi, lui qui n'en savait guère plus que tout le monde à cet égard. On ne cesse pas d'être naturel pour parler correctement; et, avec un tact habile, ces maîtres ont respecté les lois de la grammaire d'une manière fort plaisante. Le peuple ne se corrigera jamais de ses habitudes de mauvais langage tant qu'on le fera parler au théâtre comme il parle ailleurs; c'est, au contraire, en lui offrant un contraste à cet égard, qu'il peut, petit à petit, arriver à se réformer. Mais la vérité? dira-t-on. Au théâtre la convention est plus forte qu'elle, et c'est précisément par cette raison qu'on peut exercer une heureuse influence. Les *aparté*, les monologues, les positions scéniques, ne sont pas des vérités, et l'action dramatique ne peut se passer de ces conventions. Continuons l'analyse du drame :

Les craintes de Marcel et du père Gauthier ne sont que trop réelles : Caroline trompe son mari;

mais bon, faible, crédule, comme tout homme aimant, le pauvre ouvrier repousse le soupçon jusqu'au moment où, surprenant sa femme avec son rival, il acquiert à son tour une certitude accablante. Quel est ce rival? ce qu'on appelle un homme du monde, un riche oisif, un de ces merveilleux qui ne se font scrupule de rien, qui ne respectent ni leur position ni celle des autres, un M. de Francmesnil. Gauthier a tout découvert.

GAUTHIER, sortant du cabinet avec précaution.

Il n'y a plus personne... arrive, Marcel, ne crains rien... nous touchons au but de toutes nos recherches.

MARCEL, avec une vive émotion.

Mon père! que faisons-nous, grand Dieu!

GAUTHIER.

Voilà déjà la force qui te manque?... mais il s'agit de savoir ce que fait ta femme.

MARCEL.

Depuis deux ans j'aspire à connaître ce secret, et c'est un abîme que j'aperçois sous mes pas... je recule épouvanté d'elle, de moi... Non, non, partons, je ne veux plus rien savoir.

GAUTHIER.

Oh! ceci est trop fort.

MARCEL.

Mais songez donc que je vais la perdre peut-être!... c'est la tombe qui s'ouvre pour elle et pour moi.... vivre sans son amour ce n'est pas vivre!

GAUTHIER.

Marcel, pas de faiblesse; puisque ton père s'est mis de ton bord et de moitié dans tes chagrins, c'est à ton tour de prendre pitié de lui... Tu sais avec quelle persévérance j'ai épié toutes ses démarches depuis dix jours : bientôt je fus certain qu'elle ne venait pas seule ici. Le hasard fit qu'une chambre voisine fût à louer; en la visitant je vis qu'elle communiquait à celle-ci par une porte qui donne là, dans ce cabinet noir... alors j'ai sacrifié mes dernières économies pour qu'elle fût à moi cette chambre d'observation...

MARCEL.

Vous voulez du sang, mon père? vous voulez du sang!

GAUTHIER.

Non pas, car celui que j'ai versé une fois n'est pas encore lavé dans ma conscience. Je veux que cette situation cesse; criminelle ou non, je veux que ta femme te soit rendue, afin que tu retournes à la raison, à la santé. Songe que tu dois du

pain à deux enfants, que leur avenir dépend de toi.

MARCEL.

Mes enfants!

GAUTHIER.

L'amour et la jalousie t'ont détruit, la misère t'assiége de tous côtés; il faut une tempête, la foudre, le plus grand des malheurs pour séparer deux époques... Ah! tu m'obéiras, comme au jeune âge, car tu es plus faible qu'un enfant, plus irrésolu qu'un vieillard : il m'a fallu penser, prévoir, me souvenir, vivre en toi et pour toi depuis dix jours : mon courage te donne la mesure de celui que tu dois avoir. Ah! quand j'eus appris que, sous prétexte d'aller voir ses enfants, la perfide avait passé son temps à Paris, dans les plaisirs, qu'on l'avait aperçue dans les théâtres, alors je suis retourné à ma jeunesse; j'ai retrouvé une activité que je ne croyais plus avoir... mais c'était pour toi, mon fils, mon pauvre Marcel..., c'était pour elle aussi... Il faut la sauver d'elle-même s'il en est temps encore... Oui, toute ma vie s'est réveillée en mon cœur!

MARCEL, en regardant l'appartement.

Ici tout sourit à ses regards, l'aisance, presque

le luxe..., et dans mon ménage la misère va bientôt marquer sa trace au seuil de la porte; ici c'est pour elle le séjour du bonheur; dans mon ménage chaque heure a son désespoir et ses larmes... Oui, oui, vous avez raison, mon père, la vengeance, les émotions fortes, tout ce qui sortira ma vie de son engourdissement... Mais n'entendez-vous rien ?...

GAUTHIER.

Non, c'est dans l'escalier..., soyons sur nos gardes : nous allons rentrer pour guetter, et, s'ils viennent, moi, dès qu'ils seront arrivés, je cours prévenir la femme de cet élégant monsieur... il n'est sorti que pour revenir, soyons-en sûrs... Il faut que la pierre fasse deux coups. Pourquoi le pauvre honnête homme ne se vengerait-il pas?

MARCEL.

Mais comment espérez-vous parvenir jusqu'à madame de Francmesnil, et sous quel prétexte pourrez-vous l'amener ici?

GAUTHIER.

Je n'en sais rien encore, le ciel m'inspirera. Depuis que je suis enfiévré de ta jalousie, et que ton honneur et ton repos sont devenus les miens, j'ai fait plus de mensonges que dans tout le cours de ma vie, tant il est vrai que le mal enfante le mal, qu'un vice conduit à un autre vice... Chut!

cette fois c'est bien à la porte qu'on s'arrête ; viens, on met la clef dans la serrure... hâtons-nous.

Ils entrent dans le cabinet.

La situation devient terrible; on frémit de voir entrer Caroline, et, peu après, l'homme riche, cet ennemi naturel du pauvre. Marcel est là. Que va-t-il se passer? Alors commence une scène qu'on n'avait pas encore osé aborder aussi franchement au théâtre : la femme surprise par son mari entre les bras d'un amant, l'adultère pour ainsi dire flagrant. Mais ici l'intention de l'auteur est si pure que cette situation délicate ne choque personne. On tremble, d'ailleurs; et ce n'est pas quand le spectateur est sous l'impression de la terreur que l'exemple du vice peut devenir funeste. Quel sentiment l'agite en ce moment? La haine pour tout ce qui trouble le bonheur de Marcel. Car Marcel c'est l'honnête homme, et l'honnête homme c'est le spectateur, ou, du moins, ce doit être lui. Encore une fois, que va-t-il se passer? Lisons :

Marcel ouvre la porte du cabinet; il entre en se soutenant à peine ; il s'appuie sur un fauteuil, sa pâleur est effrayante et le soupir qui sort de sa poitrine annonce sa présence ; Caroline se lève précipitamment et pousse un cri.

CAROLINE.

Ciel ! mon mari !

Elle tombe sur le canapé et se cache le visage.

FRANCMESNIL.

Monsieur, d'où sortez-vous? qui vous a introduit ici?

MARCEL, tremblant et avec l'émotion la plus forte.

Pour que je réponde à vos questions... laissez-moi me remettre. (A Caroline, en s'approchant d'elle). Depuis deux ans, j'en avais la conviction secrète; le moment de la vérité devait se présenter un jour, le voilà donc venu!

FRANCMESNIL.

Monsieur, qu'exigez-vous de moi?

MARCEL, réprimant un mouvement de fureur.

De vous?... rien!

FRANCMESNIL.

Vous écouterez du moins ce que je dois vous dire pour sa justification, pour la mienne.

MARCEL.

Vous! que m'importe! je ne vous connais pas, vous ne m'avez rien promis, jamais; vous croyez pouvoir me ravir ma femme, mon bonheur, ma vie. C'est l'usage des gens vicieux que je dois accuser pour ce qui vous regarde; s'il en eût été autrement, j'avais là des armes, vous voyez... (il montre deux pistolets), je vous tuais, vous! j'en avais le droit, oui!... mais je ne puis tourner cet instru-

ment de mort contre vos usages. Selon vous, je suis un mari absurde, parce que la misère accordait à mon foyer les illusions de l'amour, la volupté d'aimer et de me croire aimé; soit, je suis absurde.

FRANCMESNIL.

Calmez-vous, monsieur, et daignez m'entendre; je dois essayer de vous expliquer...

MARCEL.

Encore une fois, je ne vous demande rien.

FRANCMESNIL.

Dans cette circonstance, l'honneur me fait un devoir de protéger...

MARCEL.

Elle? oh! tout change s'il est question d'elle.

FRANCMESNIL.

Vous n'ètes pas chez vous, monsieur, comment pénétrez-vous ici?

MARCEL, avec autorité.

J'y viens prendre ma place, et si vous n'êtes pas satisfait de la mesure que j'ai gardée vis-à-vis de vous, je parlerai aussi haut que vous, ici, comme ailleurs.

CAROLINE, se levant précipitamment.

Arrêtez! arrêtez!

MARCEL, *s'animant par degrés.*

Ah! s'il s'agit d'elle, je ne vous permets pas de dire un mot; seulement vous êtes libre d'écouter ce que je vais lui faire entendre : elle! c'est la plus indigne des femmes, car elle a trahi ses serments... ; je ne parle pas de ceux qu'elle a faits à l'autel, le jour de notre mariage, mais de ceux-là qu'hier encore elle employait pour endormir mes soupçons, par lesquels elle engageait sa vie! Elle! Caroline Allard! c'est la plus abjecte des créatures, car elle n'osera plus supporter le regard de son mari ni les caresses de sa famille.

CAROLINE.

Ah! Marcel, ne parlez pas ainsi.

MARCEL, *vivement.*

Qui voulez-vous tromper, lui ou moi?

FRANCMESNIL.

Il y a des fautes que je comprends...

MARCEL, *plus vivement.*

Quand on les comprend, pourquoi les commettre?

FRANCMESNIL.

Il en est d'involontaires et qu'on peut réparer.

MARCEL.

Oui, oui! je comprends aussi, moi! vous voulez acheter mon honneur, ma femme, ma fille

plus tard! Vous prétendez faire le monde ainsi qu'il vous convient qu'il soit, pour votre usage particulier. Écoutez, vous que je ne connais pas, que je ne veux pas connaître; écoutez, puisque vous êtes là, puisque c'est vous que j'y trouve : Un jour, sur la place publique, devant une église, j'aperçus une jeune fille, jolie! oh! bien jolie! c'était Caroline Allard; dans la foule, ma main pressa la sienne sans qu'elle me repoussât; il y avait foule là, parce qu'on célébrait un mariage, celui d'un homme riche.

FRANCMESNIL.

Le mien, monsieur.

MARCEL, au comble de la surprise.

Le vôtre?

FANCMESNIL.

Oui; un intérêt de position et de fortune me forçait à trahir la foi que je lui avais jurée, à elle, Caroline Allard!

MARCEL, avec la plus profonde douleur.

Mon Dieu! mon Dieu! pas même un refuge dans le passé! pas même un jour de vertu! le mensonge depuis le premier serrement de mains, depuis le premier sourire... mais c'est affreux!... et c'est vous qui m'enlevez tout à moi, à moi qui n'ai rien qu'elle... son cœur, son amour!... mais non,

elle ne m'a rien donné... jamais.... ah! si fait! elle m'a donné deux enfants!...

CAROLINE.

Ne les oubliez pas, Marcel.

MARCEL, sans l'entendre.

Ainsi, depuis des années, le bonheur vous a rapprochés, ici, dans ce domicile clandestin, un bonheur honteux... ainsi elle m'a trahi, elle, pour avoir un mari! et lui, il a trahi sa femme pour avoir de l'argent! et avec l'argent il a voulu pour maîtresse la femme de l'homme laborieux!... Je n'avais d'abord de colère et de mépris que pour elle, sans foi, sans pudeur, que pour la parjure... mais est-ce la femme qui vient se jeter à nos pieds? est-ce elle qui pénètre dans l'intérieur d'un ménage pour suborner un mari, pour régler les détails d'une intrigue? (A Francmesnil.) C'est donc toi, infâme! qui lâchement, à plaisir, es venu porter le trouble et le désespoir dans ma maison? Si tu ne me dois rien, es-tu quitte envers le monde, où tu joues un rôle? si tu ne m'as rien promis, n'as-tu pas des obligations envers la société? L'or qui reflète sur tes vices les colore-t-il à ce point de les faire aimer?... Sais-tu bien que tu m'as fait pleurer, moi, pendant deux ans? sais-

tu que la vengeance est douce?... et ma main est bien près de ta joue... tiens, misérable!

(Il lance son bras pour donner un soufflet à Francmesnil, qui l'esquive.)

CAROLINE, se plaçant entre eux et à genoux.

Marcel! monsieur! monsieur!

(Pendant tout le couplet elle cherche à l'arrêter.)

MARCEL.

Retirez-vous! il n'appartient qu'à la femme pure de se placer entre deux hommes irrités... baissez les yeux, fermez la bouche; vous n'avez plus l'ascendant de votre sexe... retirez-vous! (Plus furieux, à Francmesnil.) Eh bien, tu te tais! tu n'as même pas le courage de l'honnête homme pour te venger des injures que tu reçois! il te faut le duel, n'est-ce pas? il te faut des témoins, l'éclat, le bruit, les journaux? mais tu n'oserais te battre en duel avec l'ouvrier!... tu lui prends sa femme et tu reçois ses affronts, tu te crois quitte... mais je ne le suis pas, moi! j'oserai te poursuivre en tous lieux et te traiter ainsi partout, sur le seuil de ta demeure, sur la place publique, en plein soleil... Moi, Marcel! moi, je traînerai ton nom dans la boue, pendant deux ans, s'il le faut, par représailles, de ce moment, de cette heure... Ah! (à Caroline) madame, interrogez cette montre que le roi Louis XV donna pour quelques complai-

sances à la baronne de Brémont... la mémoire des noms me revient aussi, à moi! Cette montre ne pouvait lui venir que de toi; cette montre, en ce moment, elle marque ta dernière heure, malheureux! et je puis te briser comme elle.

(Il arrache la montre de la ceinture de Caroline et la jette avec violence. La porte s'ouvre, Mme de Francmesnil paraît suivie de Gauthier.)

Un homme du peuple, sa femme et un jeune élégant, voilà les personnages : pas de pompe ici, rien de ce qui parle aux regards, tout s'adresse à l'âme, et trois salves d'applaudissements partent de tous les rangs de la foule. Nous sommes cependant bien loin du mélodrame; il n'y a ni emphase de langage, ni invraisemblance de situation; c'est l'histoire de tous les jours qui se retrace sous les yeux de la foule attentive, tremblante; c'est malheureusement aussi l'histoire de beaucoup de gens dans cette foule : les Francmesnil sont aux premières, les Marcel sont au parterre, les Caroline sont partout, et l'effet est général! Vous voyez bien qu'on la calomnie, cette foule, quand on ne la croit pas digne du drame simple et littéraire. Encore une fois, nous ne citons pas *Marcel* comme un modèle, mais comme une tentative heureuse; le succès obtenu par cette pièce prouve que le peuple comprend vivement

tout ce qui a trait à son bonheur. Mais la leçon n'est pas donnée encore au pauvre, si le riche a reçu la sienne. Que deviendra la situation de Marcel? Se séparera-t-il de sa femme? Il faut de l'argent pour plaider; la misère et les enfants lient les malheureux jusqu'à la tombe. Caroline est repentante; mais le repos et l'espérance ne viennent plus parer le ménage du pauvre. N'avoir qu'une chambre, qu'une table, qu'un lit, et ne plus s'estimer, et ne plus pouvoir se regarder en face, voilà les suites de la désunion! Le coup reçu par Marcel a d'ailleurs produit le découragement, la plus accablante des maladies de l'âme; l'honnête homme se relâche peu à peu de ses principes; le bonheur, qu'il ne trouve plus dans son intérieur, il le demande au crime; c'est à son tour d'être coupable : ici le drame et la leçon sont poignants de vérité, ici est toute la pensée de l'auteur. — Marcel est chez lui; sous un prétexte il s'est débarrassé de sa femme, il a besoin d'être seul, car il aime toujours, quoi qu'il fasse :

«... Mon Dieu! je ne pourrai donc pas en finir avec cet amour?... Malgré la trahison il dure!... La voilà partie... oui, oui, loin d'elle, quand je m'agite pour tromper mes douleurs, c'est sa pen-

sée qui me ramène ici!... j'ai besoin de la voir... j'ai besoin de l'entendre; j'éprouve un plaisir secret à lui faire sentir le poids de mes misères.... Oh! l'étrange bonheur!... mais il soutient mon courage, et je ne vis que par lui!... Si je pouvais lui rendre à mon tour les maux qu'elle m'a fait souffrir! si je pouvais lui faire connaître la jalousie, ce démon qui ne laisse ni sommeil ni repos!... mais jalouse, elle m'aimerait... et elle ne m'a jamais aimé!... Mon Dieu! si je pouvais occuper mon cœur, ma pensée, mon temps, pour une autre qu'elle! si je pouvais me distraire!... Quand on n'a plus de bonheur, il faut des plaisirs... mais les plaisirs coûtent cher... et je n'ai rien! rien!... (Avec amertume.) Vraiment, tout est facile à certaines gens... quand la désunion arrive dans leur ménage, elle s'y loge commodément... l'hôtel est vaste, et l'on y fait deux parts pour toute chose; vis-à-vis du monde le mari voit sa femme, la femme accueille son mari... leur visage est riant; tout est bien parce qu'ils sont riches!... mais nous! on ne touche pas à notre bonheur que tout ne croule aussitôt... Le pauvre n'a que des vices, lui, s'il cesse d'être heureux! Ce n'est pas moi seul qui changerai les choses!... Mais je suis jeune! me faut-il donc renoncer à la vie!...

non, non, je sortirai de cet état, j'en sortirai... je le veux !... je veux l'oubli de mes souffrances, je veux des illusions, je veux du bonheur, je veux des plaisirs !... j'en aurai !... de l'argent, j'en aurai ! il y a mille moyens de s'en procurer... le jeu ?... oui, j'irai jouer... (Avec désespoir). Je dois être heureux au jeu, moi !... je gagnerai, j'en ai la conviction, je gagnerai une somme... considérable... Alors, en honnête homme je fournirai aux besoins de... Caroline... oui... mes enfants ne manqueront de rien... et moi ?... et moi non plus !... je veux faire de ma vie une longue suite de plaisirs... je veux que ma femme soit envieuse de ma nouvelle existence... qu'elle me regrette... qu'elle soit punie... qu'elle vienne à son tour chercher vers moi son bonheur !... mais je ne céderai pas... je la verrai à mes genoux sans émotion, sans pitié... Si elle se conduit bien, tant mieux !... si elle se conduit mal, tant pis !... les fautes sont personnelles... J'ai déjà tout combiné... oui, la petite Nina est gentille ; elle n'a pas d'amour pour Gervais, et je crois qu'elle a pour moi une sorte de penchant... avec elle, je ne serai pas seul ; avec elle... mais je n'aime pas cette pauvre enfant, je ne l'aime pas d'amour... c'est égal !... ça viendra... c'est le moyen d'arracher de mon cœur cette fatale passion... Il

est pourtant vrai que j'ai voulu tomber à ses pieds; j'ai voulu pardonner!... oui, pardonner!... mais l'honneur me le défend! je saurai conserver ma dignité... On verra ce que je puis, moi! on verra!... Je jouerai aujourd'hui même... j'aurai de l'or... beaucoup d'or... je serai riche malgré tout... je serai heureux... Quel moyen employer?... ah!... cette montre... oui!... la prudente Mme Allard a rapporté cette montre ici, je me le rappelle à présent; elle a dit qu'il y avait pour cent francs d'or au moins; et j'ai vu cette montre là, hier, en cherchant... (Il va pour ouvrir la commode). Pourquoi ce tiroir est-il fermé? mais je suis chez moi, je suis le maître ici. (Il brise la serrure). Ah! cherchons... je ne vois rien... Caroline l'aurait-elle ôtée?... la voilà!... la voilà!... mon Dieu, je tremble!... elle a vécu, cette montre... elle a marché, cette montre... elle a réglé les heures pour eux, pour leurs rendez-vous... (Mouvement de résolution spontané). Nina! Nina!... je veux voir Nina!... Si vous avez besoin de moi, m'a-t-elle dit... la pauvre enfant!... appelez-moi. (Il ouvre la porte et appelle). Nina! Nina!... Elle va venir... allons, Marcel, la passion s'endort dans le bonheur; tu te venges, tu dois être plus tranquille; et grâce à ce bijou, tu peux avoir des plaisirs.

NINA.

Me voici, monsieur Marcel, avez-vous besoin de moi?

MARCEL.

J'ai toujours besoin de vous voir, Nina... mais pourquoi me dites-vous monsieur Marcel? nous sommes des amis... j'étais impatient de vous parler... Venez, asseyez-vous là... (Ils s'asseyent près de la table). Mon Dieu! que vous êtes jolie, Nina!

NINA.

Ne me dites pas ça... je n'aurais qu'à le croire, et ça me rendrait coquette... j'aime mieux que vous me parliez de votre amitié, si véritablement vous en avez pour moi.

MARCEL.

De l'amitié, Nina!... mais je ne conçois pas mon aveuglement jusqu'à présent!... je vous voyais chaque jour, sans vous voir.

NINA.

Et moi, vous ne disiez pas une parole qu'elle n'eût son écho dans mon cœur... je souffrais toutes vos peines, je pleurais toutes vos larmes... vrai!

MARCEL.

Nina, voulez-vous être franche avec moi?

NINA.

Est-ce que je peux vous cacher quelque chose?

MARCEL.

Épouserez-vous Gervais?

NINA.

Ce n'est pas lui que j'aime.

MARCEL.

Vous aimez donc un autre que lui?

NINA.

Je préfère rester fille...

MARCEL.

Oui, vous avez raison... le mariage, pour les pauvres gens... Oh! si j'avais su!... que d'ennuis je me serais épargnés!...

NINA.

Pauvre monsieur Marcel!

MARCEL.

Mais Caroline m'a tant soigné pendant ma maladie! avec vous, Nina... elle m'a sauvé la vie... ainsi que vous, Nina...

NINA.

N'était-ce pas un devoir?...

MARCEL.

Le devoir! le devoir!... maintenant sa vie soumise et régulière est un devoir aussi; et c'est triste de penser que le devoir seul... mais qu'im-

porte!... Le passé a mis entre elle et moi une muraille, même au sein de notre ménage... d'ailleurs on n'est heureux que par l'amour... et je crois avoir de l'amour pour une autre...

NINA, émue.

Ah!... pour une autre que Caroline?... mais il faut le cacher, c'est une faute...

MARCEL.

C'est une faute, si l'on veut... mais, comme vous le dites, Nina, il faut un peu de mystère... tenez, depuis ces événements, je n'avais de repos ni le jour ni la nuit; et maintenant il me semble que ma vie est plus douce, plus tranquille, plus remplie... parce que tous mes instants ont un but.

NINA.

Ah!... tant mieux!

MARCEL.

Oui, je veux vous voir, et quand je ne vous vois pas, je songe à vous... Ne concevez-vous pas, Nina, qu'on trouve du bonheur à voir la personne qu'on aime, et à songer à elle quand on ne la voit pas?...

NINA.

Oh! oui!

Ils se lèvent.

MARCEL.

Eh bien, voulez-vous passer la journée en-

semble... une journée de plaisirs, le voulez-vous?

NINA.

Marcel... ma mère...

MARCEL.

Vous direz à votre mère que vous travaillez en ville, et que je vous ai procuré de l'ouvrage.

NINA.

C'est mentir.

MARCEL.

Oui, je sais bien, mais c'est un bon moyen pour ne pas dire la vérité... et ce soir nous irons au spectacle... vous l'aimez; je serai si heureux de vous procurer du plaisir!

NINA.

Que vous êtes bon!

MARCEL.

Nous irons à la Porte-Saint-Martin, voulez-vous?

NINA.

Mon Dieu! moi, je veux une seule chose, c'est celle qui peut vous plaire.

MARCEL.

C'est bien gentil ce que vous dites là; vous aimeriez peut-être mieux aller à l'Opéra? est-ce que vous avez été déjà à l'Opéra?

NINA.

Oui, une fois, vous savez bien, ce jour où j'y vis Caroline.

MARCEL, en pâlissant.

Avec Francmesnil?

NINA.

Qu'avez-vous? je vous ai fait de la peine?

MARCEL.

Non, non.

NINA.

Tenez, nous allons choisir dans ce journal... c'est la portière qui me le prête pour que je le lise à ma mère... voyez, cherchons. (Marcel prend le journal et le parcourt machinalement). Mais ce n'est pas là... c'est à la fin.

MARCEL, lisant.

« Suicides... Accidents... Duels... Une rencontre « a eu lieu entre M. de F*** et M. Eugène de **. » Pourquoi ne les nomme-t-on pas? (Il poursuit). « M. de F*** a été grièvement blessé : on désespère de ses jours... on attribue cette affaire à une « querelle d'amour... »

NINA.

Vous voilà pensif : est-ce que cette nouvelle vous touche?

MARCEL.

Une querelle d'amour... les mêmes causes produisent les mêmes effets... la trahison toujours... ils se sont vengés ceux-là...

NINA.

La trahison... trahit-on quand on aime?

MARCEL.

Ce n'est pas vous qui voudriez me tromper, Nina!... Eh bien! apprends donc que je t'aime... oui, je ne vis plus que pour toi... (Avec frénésie, en lui prenant la tête.) J'oublie toutes mes douleurs, je suis heureux, bien heureux!

NINA.

Et vous pleurez?

MARCEL.

De joie, d'espérance. (Il la presse sur son cœur). Et toi, tu m'aimes, dis-le-moi... parle, que j'entende une voix qui me dise cette parole si douce : Je t'aime.

On frappe à la porte.

NINA.

On a frappé...

MARCEL.

Oui, on frappe encore. (A part). Si c'était elle! »

Une fois sur cette pente, Marcel ne s'arrête plus. Bientôt le désordre le plus complet succède

à cette vie si régulière autrefois... Il déserte sa maison, il se livre à ses passions, au jeu, il perd tout. Nous touchons au dénoûment :

NINA.

Mon Dieu! quel sombre désespoir! (Elle s'approche.) Marcel!

MARCEL, effrayé.

Nina! (A part.) Ah! je suis chez moi.

NINA.

Je vous attendais.

MARCEL, en regardant la chambre.

Je suis chez moi.... seul!

NINA.

Non, pas seul; la pauvre Nina veille sur vous.

MARCEL, abattu.

Seul!

NINA.

Pourquoi cet abattement? Allons, reprenez courage.

MARCEL, en la repoussant.

Que voulez-vous?

NINA.

Vous me repoussez à présent; vous n'avez donc plus besoin de Nina?

MARCEL, à lui-même.

Toujours Nina ! pas une voix qui dise : Caroline ! (A Nina.) Laissez-moi, je veux dormir, il est nuit..... Partez !

NINA, à elle-même.

Je crains de le quitter.

MARCEL.

Vous êtes encore là ?

NINA, toute tremblante.

Oui, je veux allumer votre lampe, et si vous avez besoin de quelque chose, appelez-moi.

MARCEL.

Merci...

NINA, posant la lampe allumée sur la table.

Mon Dieu ! que vous êtes pâle ! Vous souffrez, j'en suis sûre.

MARCEL.

Non, j'ai besoin de sommeil, de repos... allez.

NINA, à part.

Je sors... mais j'ai une clef, s'il arrivait quelque chose... Il paraît souffrir si vivement !...

MARCEL.

Quand le malheur poursuit un homme, il le ronge.

NINA, de même.

Je n'ose l'approcher.

MARCEL.

Tout cet or que j'ai vu briller à mes yeux, je n'y saurais prétendre à présent, je n'ai plus rien pour tenter la chance, plus rien !

NINA, en sortant.

Que dit-il? je ne puis l'entendre.

MARCEL.

Plus rien ! plus rien que les promesses de ces hommes que j'ai trouvés là. Soyez des nôtres, m'ont-ils dit, et votre vie sera comblée... A quel prix? le vol, le meurtre peut-être!... Et déjà pour avoir été un moment en contact avec eux, n'a-t-on pas suspecté ma probité? ne m'a-t-on pas accusé d'un larcin? moi! Marcel Gauthier! la honte a couvert mon front, et je vis!..............................
...Le sommeil et le repos!... il n'y a plus pour moi de repos ni de sommeil... Non, non, tout espoir est détruit, même celui du travail... pour travailler, il faut des forces, du courage: je n'en ai plus!... Est-ce bien là ma demeure? Oui, tout y est sombre et froid... la misère a tout dégradé... et je dois vivre ici !... ici! abandonné de ma famille, maudit par mon père, vivre seul sous le poids d'une accusation !... non, non, un dernier usage de ma volonté et j'aurai rompu le lien qui m'attache à la misère; et je ne craindrai plus de rou-

gir et de lever la tête en plein soleil. Oui, la mort m'attend, elle est là (il indique les tablettes), préparée goutte à goutte depuis longtemps, invisible à tous! Que de fois mes regards se sont tournés de ce côté! c'était une espérance dans ma vie de malheur... Allons, Marcel, un dernier effort!... le suicide... Mais c'est un crime, un crime horrible! je ne le commettrai pas. Pardon, mon Dieu, pardon d'avoir eu cette funeste pensée... oh! je ne l'aurai plus, je ne veux plus l'avoir... ce poison ne sera plus là comme une tentation, non, non! (Il cherche le poison qui se trouve entre les deux tablettes, dans un trou de la muraille et caché par le papier de tenture déchiré. En cherchant, il fait tomber des papiers.) Qu'est-ce? des lettres! «A madame madame Allard... (Montrant l'adresse qui indique le nom de madame Allard, il ouvre et lit) «Ma chère Caroline...» (Avec une surprise mêlée de stupeur.) C'est de Francmesnil... la ruse! l'intrigue! qu'ils l'avaient bien combinée! (Il lit.) « Je vous ai retrouvée, je suis heureux: il faut « que je vous parle, et puisque vous consentez à « me voir chez votre parente, j'y viendrai de« main.» Elle a conservé ces lettres... elle y tient donc? peut-être met-elle son bonheur à les relire? (Il lit une autre lettre.) «Pourquoi t'inquiéter toujours? ne sais-tu pas que je n'ai de bonheur que par toi, ma Caroline; mon âme! tu m'aimes! ton

amour, c'est ma vie, je... je... » Ma vue se trouble, ah ! les infâmes ! comme ils m'ont amené pas à pas à la honte, au déshonneur, à la mort ! oui, à la mort ! Qui me garantit son repentir ? sa conduite actuelle n'est-elle pas une hypocrisie plus habilement jouée ?... le crime ! il n'y en a plus pour moi, mais pour eux... la vie, la vie souillée, c'est un crime aussi ! et qui sait où peut m'entraîner le désespoir ! aujourd'hui j'ai joué... demain, où m'arrêterais-je ! (Il boit.)..

....Je suis calme ; la mort, c'est la paix du malheureux.... à ceux qui restent, le remords ; à moi le calme du tombeau !... maintenant, rendons-lui ces lettres, mais qu'elle sache au moins que je les ai lues. (Il se met à la table, il cherche et il écrit.) « Caroline... » pourquoi ce nom ? (Il raye ce qu'il a écrit.) « La trahison « et le désespoir se sont rencontrés au même « lieu... » Point de paroles inutiles (Il raye encore.) Rien, non rien ! ces mots seulement (Il enveloppe les lettres dans une feuille de papier et écrit) : « A madame, madame Marcel Gauthier. » Elle comprendra !... Maintenant je dois un adieu à mon père... un adieu à mes enfants... mes pauvres enfants que je ne verrai plus... ah ! je ne croyais pas qu'un regret pût me rendre des larmes... et je les sens couler malgré moi... je ne les verrai plus, ni leur mère !... Mon

Dieu !... et c'est ici que j'ai pu concevoir un projet si terrible, que j'ai pu l'exécuter?... ici, où tout est vivant de leur souvenir !.... Oui, c'est là qu'elle se plaçait, là j'embrassais ses genoux... et là, mes enfants, je les ai vus me sourire dans leurs innocentes caresses ! et mon père partout! (*Avec désespoir.*) Qui me les rendra? qui leur donnera un asile, du pain, des consolations? je veux les revoir, je ne veux pas mourir seul, mourir comme le méchant... la force me manque... ah ! malheureux! malheureux! qu'ai-je fait? »

Toutes ces idées, qui sont aujourd'hui les plus communes, animées par le talent d'un acteur, devaient produire une vive sensation sur la foule, et l'ont produite; c'était l'impressionner dans le sens le plus conforme à ses intérêts; et si nous nous sommes étendu longuement sur ce drame, c'est parce qu'il est le seul, dans ces derniers temps, qui ait été conçu dans le but de rendre au théâtre sa véritable fonction, selon la manière de Sedaine, pour entretenir le spectateur de sa propre cause, par les idées qui arrivent à tout moment à son esprit. Toutes les fois qu'on essayera de remuer les masses, c'est surtout par des sujets touchants qu'on y parviendra. Avec les situations

forcées, les catastrophes hors de la nature, et les effets de scène amenés à tout prix, il devient presque impossible de revoir deux fois le même ouvrage; l'intérêt cesse du moment qu'on sait d'avance ce qui doit se passer. Mais avec les situations naturelles, il faut se soutenir par la force du sentiment et la vérité des détails; et cette science et cette richesse des petites choses impressionnent une première fois par l'ensemble, puis d'autres fois par les traits qu'on n'avait pas saisis à une première audition, et font trouver plus de charme à l'œuvre à mesure qu'on l'écoute. C'est ainsi qu'il en est d'une tragédie de Corneille et d'une comédie de Molière comme d'une symphonie de Beethoven : plus on l'entend, plus elle produit une vive émotion, un résultat mieux compris. Le drame qu'on destine au boulevard devrait être la méditation du philosophe et non la spéculation de quelques esprits mercantiles. Il y va de l'avenir moral du peuple, qu'on y réfléchisse; et c'est par le soin des détails, par le naturel et la vérité des observations, par un langage pur sans prétention, qu'on exercera sur le peuple une influence d'autant plus forte qu'il est disposé à la recevoir par les mouvements de sa nature et par le noble désir de s'élever dans la hiérarchie sociale.

Ce qui se fait surtout sentir chez les hommes qui travaillent pour les petits théâtres, c'est l'absence presque totale des études qui donnent à l'esprit de la portée, et des résultats durables à l'œuvre. En général ils ont une sorte d'imagination, flasque et commune il est vrai, mais qui, par leur habitude de *charpenter*, comme on le dit dans le pays, ne laisserait pas d'impressionner vivement, si, au savoir le plus ordinaire, ils joignaient la connaissance du cœur humain; mais tout mouvement psychologique leur semble inconnu, et, parce qu'ils s'adressent à cette masse populaire forte et compacte, ils croient avoir le droit d'être matériels. C'est mal apprécier la foule, toujours apte à comprendre ce que les individus isolés ne perçoivent point ou perçoivent faiblement. Ils ne savent donc pas que l'esprit de Dieu est en elle, soit qu'elle parle, soit qu'elle écoute. L'entretenir d'elle-même pour la faire rougir de ses vices, pour lui montrer le chemin qu'elle doit suivre et les moyens qu'elle doit employer pour améliorer sa condition, voilà quelle doit être la morale du théâtre. Aussi les *charpentiers* du boulevard font-ils leurs pièces à coups de hache, et la besogne va rudement entre leurs mains; les situations, taillées dans la forêt publique, sont jointes, tant bien

que mal, par les câbles d'un dialogue qui détruit tout le prestige. Et comme il n'est pas nécessaire d'y penser longtemps, ces ouvrages se font avec plus de rapidité qu'il n'en faut pour les mettre à l'étude. Il y a certains auteurs qui comptent par centaines d'actes; et il serait impossible d'extraire de cette volumineuse collection une seule phrase qui eût un mérite littéraire et une valeur sociale. Si l'on se rappelle ce que Diderot écrivait après la représentation du *Père de famille*, surtout en comparant le savoir et la puissance de cet écrivain à l'ignorance de nos dramaturges, on comprend comment le théâtre exerçait jadis une influence sur la foule, et pourquoi il ne produit aujourd'hui qu'une impression fugitive. « Qu'on ne me demande plus une pareille corvée, écrivait Diderot, je n'y suffirais pas. Je ne me sens plus la tête avec laquelle on ordonne une pareille machine; Duclos, disait en sortant, que trois pièces comme celle-là, par an, tueraient la tragédie. Qu'ils se fassent à ces émotions-là, et qu'ils supportent après cela, s'ils le peuvent, Destouches et Lachaussée. Je désirais savoir s'il fallait écrire la comédie comme je l'ai écrite, et comme Sedaine. C'est une question bien décidée et pour moi et pour tout le monde. » Si Diderot et Sedaine vi-

vaient de nos jours, c'est pour les théâtres du peuple qu'ils écriraient, c'est là que tout est à dire, que tout est à faire ; c'est encore là que le drame peut être une prédication et un enseignement.

Après avoir réussi, avec un premier essai, dans ce but, et sur le théâtre du boulevard du Temple, quand l'auteur de *Marcel* voulut appliquer ses idées sur une scène élevée pour les heureux du siècle, il fut loin d'obtenir le même succès ; cependant le petit drame du *Précepteur à vingt ans*, joué sur le théâtre du Gymnase, au point de vue de la morale, était irréprochable : aux pauvres, il avait montré le riche venant troubler leur bonheur ; aux riches, il offrait, comme contraste, l'un de ces misérables qui sortent de la fange pour souiller des familles respectables. Mais les femmes qui vont au Gymnase de M. Scribe sont de l'avis de la femme de Sganarelle, et disent volontiers : *De quoi vous mêlez-vous ? je veux être battue.* Elles ont retenu cette chanson bien digne des mœurs du dernier siècle :

Point de raison,
C'est du poison,
Monsieur, qu'on vous demande.

LA FÉERIE.

M. Charles Nodier, avant sa réception à l'Académie française, s'est montré le champion du genre fantastique, mot employé comme synonyme de celui de féerie par les auteurs dramatiques. Venant au secours de quelques jeunes gens impatients de briser le lien des formes vieillies, il s'exprime gravement à ce sujet : « Si l'on cherche, dit-il, comment dut procéder l'imagination de l'homme dans le choix de ses premières jouissances, on arrivera naturellement à croire que la première littérature, esthétique par nécessité

plutôt que par choix, se renferma longtemps dans l'expression naïve de la sensation. Elle compara un peu plus tard les sensations entre elles; elle se plut à développer les descriptions, à saisir les côtés caractéristiques des choses, à suppléer aux mots par les figures. Tel est l'objet de la poésie primitive. Quand ce genre d'impression fut modifié et presque usé par une longue habitude, la pensée s'éleva du connu à l'inconnu. Elle approfondit les lois occultes de la société; elle étudia les ressorts secrets de l'organisation universelle; elle écouta, dans le silence des nuits, l'harmonie merveilleuse des sphères, elle inventa les sciences contemplatives et les religions. Ce ministère imposant fut l'initiation du poëte au grand ouvrage de la législation. Il se trouva, par le fait de cette puissance qui s'était révélée en lui, magistrat et pontife, et s'institua au-dessus de toutes les sociétés humaines un sanctuaire sacré duquel il ne communiqua plus avec la terre que par des instructions solennelles, du fond du buisson ardent, du sommet du Sinaï, des hauteurs de l'Olympe et du Parnasse, des profondeurs de l'antre de la Sibylle, à travers les ombrages des chênes prophétiques de Dodone ou des bosquets d'Égérie. La littérature purement humaine se trouva ré-

duite aux choses ordinaires de la vie positive, mais elle n'avait pas perdu l'élément inspirateur qui la divinisa dans le premier âge. Seulement, comme ses créations essentielles étaient faites, et que le genre humain les avait reçues au nom de la vérité, elle s'égara à dessein dans une région idéale moins imposante, mais non moins riche en séductions; et, pour tout dire, elle inventa le mensonge. Ce fut une brillante et incommensurable carrière où, abandonnée à toutes les illusions d'une crédulité docile, parce qu'elle était volontaire, aux prestiges ardents de l'enthousiasme, si naturel aux peuples jeunes, aux hallucinations passionnées des sentiments que l'expérience n'a pas encore désabusés, aux vagues perceptions des terreurs nocturnes, de la fièvre et des songes, aux rêveries mystiques d'un spiritualisme tendre jusqu'à l'abnégation ou emporté jusqu'au fanatisme, elle augmenta rapidement son domaine de découvertes immenses et merveilleuses, bien plus frappantes et bien plus multipliées que celles que lui avait fournies le monde plastique. Bientôt toutes ces fantaisies prirent un corps, tous ces corps factices une individualité tranchante et spéciale, toutes ces individualités une harmonie, et le monde intermédiaire fut trouvé. — Le

fantastique demande à la vérité une virginité d'imagination et de croyances qui manque aux littératures secondaires, et qui ne se reproduit chez elle qu'à la suite de ces révolutions dont le passage renouvelle tout ; mais alors, et quand les religions elles-mêmes ébranlées jusque dans leurs fondements ne parlent plus à l'imagination, ou ne lui portent que des notions confuses, de jour en jour obscurcies par un scepticisme inquiet, il faut bien que cette faculté de produire le merveilleux dont la nature l'a douée s'exerce sur un genre de création plus vulgaire, et mieux approprié aux besoins d'une intelligence matérialisée. L'apparition des fables recommence au moment où finit l'empire de ces vérités réelles ou convenues, qui prètent un reste d'âme au mécanisme usé de la civilisation. Voilà ce qui a rendu le fantastique si populaire en Europe depuis quelques années, et ce qui en fait la seule littérature essentielle de l'âge de décadence ou de transition où nous sommes parvenus. Nous devons même reconnaître en cela un bienfait spontané de notre organisation, car si l'esprit humain ne se complaisait encore dans de vives et brillantes chimères, quand il a touché à nu toutes les repoussantes réalités du monde vrai, cette époque de

désabusement serait en proie au plus violent désespoir, et la société offrirait la révélation effrayante d'un besoin unanime de dissolution et de suicide. Il ne faut donc pas tant crier contre le romantique et contre le fantastique. Ces innovations prétendues sont l'expression inévitable des périodes extrêmes de la vie politique des nations, et sans elles, je sais à peine ce qui nous resterait aujourd'hui de l'instinct moral et intellectuel de l'humanité. »

Soutenu par l'opinion d'un écrivain brillant qu'on trouve toujours à la tête des innovations, expliquons-nous sur le vieux genre de la féerie dramatique. M. Victor Hugo a voulu de l'espace pour se manifester; le champ libre, qu'a-t-il fait? quelle moralité a-t-il introduite au théâtre en appelant la liberté à son aide? Si le *fantastique* ou la *féerie* ne suffisent pas à la bonne intention humaine dans le but de bien faire, il faut désespérer, ou ce qui est plus logique, il faut revenir à la raison et au bon sens. L'utile seul peut faire absoudre l'emploi du baroque.

Il est donc une sorte de composition dramatique qui tient de la comédie, car on y parle; de l'opéra, parce que les yeux y sont occupés du luxe des décorations; des danses, des pantomimes de l'an-

cien théâtre de la foire, par les transformations bizarres; du vaudeville, par la malice des traits et par les refrains: mélange informe, mais amusant, qui plaît aux enfants de tous les âges, et qui du moins a le mérite moral de ne rien laisser dans l'esprit: c'est la féerie. Ce genre, comme les rêves et les poëmes épiques, suit l'imagination du poëte et du peintre; le caprice y remplace la logique et le sens commun, et plus il cause de surprise, plus il est loin des réalités de la vie, meilleur il semble, mieux il remplit ses conditions de succès. Ce serait peu connaître la nature de l'esprit humain que de le repousser sans pitié; rien n'est plus favorable à la raison que le spectacle de la fantaisie; rien ne fait mieux comprendre la nécessité de l'ordre que le dévergondage de la liberté. L'imagination, cette *folle de la maison*, veut être occupée; dans l'enfance elle se berce de vagues images et d'espérances salutaires; c'est le temps où la fée récompense les bons mouvements du cœur, où le mensonge protége la vérité : la morale y est ainsi mise à la portée d'une jeune âme qui s'ouvre à la vie. Plus tard les passions des hommes se livrent bataille dans ce champ sans bornes. Le Dante, le Tasse, l'Arioste, répondent aux besoins de l'intelligence agrandie.

Les Mille et une Nuits nous font connaître les mœurs arabes, nous font comprendre cette morale universelle de l'homme social, indépendamment des climats, avec les ingénieuses fictions et les inépuisables ressources de l'imagination. Tous les peuples, en quelques lieux qu'ils vivent sur la terre, d'un pôle à l'autre, ont eu leur mythologie et les croyances populaires du bon et du mauvais génie, des fées, des enchanteurs et des devins. La magie, l'alchimie, ont été l'origine des sciences, et la littérature commence partout par le chant des rapsodes. Tout se perfectionne; l'imagination suit le cours des progrès, et plus le monde se fait vieux, moins l'enfance a de durée. Cependant, quel homme à la fin de sa vie ne regrette pas les joies naïves de son cœur, les heureuses illusions de son esprit, et les jours où les contes de Perrault l'endormaient dans le palais des fées avec *Peau d'Ane*, *Cendrillon* et le *Petit Poucet?* Une ballade allemande de Goëthe, *le Roi des Aulnes,* peint à merveille la terrible impression que les croyances populaires exercent sur l'enfance; et les contes de Voltaire : *Ce qui plaît aux dames*, *la Bégueule*, donnent une idée de ce qui convient à ces grands enfants qui ne veulent plus croire à rien que de positif.

L'on pense à tort qu'au théâtre, avec l'aide des machines et des décorations, la féerie soit dans son centre; mais cette erreur cesse à chaque nouvelle pièce de ce genre, car nous devenons exigeants de tout ce que le temps nous donne. Le désir va toujours plus loin que la possession ; on ne devrait pas l'ignorer. De même qu'on n'a jamais fait une pièce satisfaisante, pour tout le monde, avec un bon roman, jamais une pièce féerie ne pourra pleinement satisfaire l'imagination : l'art a des bornes, la vue a son horizon. L'imagination possède des mines inépuisables d'or et de pierreries, élève des palais gigantesques. C'est que la *baguette* magique est l'inexplicable secret que le sceptique cherche, que l'athée se refuse à connaître, que le sentiment révèle aux masses sans qu'elles s'en doutent : les mystères de tout ce qui est, rendent tout possible, du moment qu'on rêve.

Nous ne connaissons guère de pièces à machines avant l'*Andromède* de Corneille et la tentative du marquis de Sourdac; mais plus loin dans le passé, la féerie était réelle à l'époque où, pour la représention des mystères, les confrères de la passion écrivaient sur un poteau le nom de Jérusalem. Si la foi est la seule barrière qui arrête

l'imagination, elle lui donne une force nouvelle, pour transformer tout ce qu'on offre à la croyance divine. Aussi, de nos jours, y a-t-il encore, dans la représentation où la foi religieuse est exercée, un prestige plus grand en faveur du spectacle, que lorsqu'il s'agit d'un sujet fantastique qui ne se repose sur aucune pieuse superstition. Le décorateur et le machiniste devraient toujours compter sur les croyances populaires. Quant aux auteurs, pour mettre à la scène des pièces féeries, genre fort difficile et fort déprécié, ils ont raison aujourd'hui d'appeler à leur aide, l'esprit, quand la chose leur est possible, la musique, le grotesque et la satire; mais l'effet qu'ils se proposent ne sera jamais certain que par le secours de l'imagination de la foule. C'est donc aux sympathies publiques qu'il faut avant tout s'adresser; c'est en réveillant les impressions du jeune âge qu'on obtiendra de la raison de l'homme fait l'indulgence nécessaire à ces sortes de représentations. Quand on ne connaît rien de mieux, elles sont peut-être excellentes; aujourd'hui elles n'ont qu'un mérite relatif. Cependant, disons-le, l'auteur dramatique qui voudra s'en servir dans une voie sociale, le pourra d'autant plus facilement que tout lui est permis pour critiquer ou pour apologiser. Il fait mouvoir à son

gré tous les éléments; il transforme les hommes et les choses; il rapproche moralement et physiquement toutes les distances; il peut tout confondre pour réorganiser; il est le créateur, le souverain maître, la providence de ses personnages. Libre à lui de consoler le prolétaire de toutes les vexations que lui font subir les riches; de condamner le roi tyran à la peine du talion, et, comme la Fontaine, de placer la harangue du *Paysan du Danube* au milieu de ses fables; plus ses intentions seront pures et nobles, plus on lui pardonnera de folies *pour les faire admettre.* La féerie, c'est l'opéra du peuple; et si l'on réfléchit à quelle importante fonction l'auteur se trouve appelé, en s'adressant ainsi à l'imagination de la foule pour l'exciter en faveur d'une idée, au moyen des arts soumis à son programme, on est forcé de croire à son impuissance ou à son mauvais vouloir quand il ne l'exerce pas. Mais il en est de ce genre comme du mélodrame : il est dédaigné de tous les hommes de talent, parce que, destiné aux classes laborieuses, les droits d'auteur sont moins forts qu'aux théâtres royaux, parce qu'un vaudeville médiocre rapporte plus qu'une féerie, et surtout parce qu'il est moins difficile à faire.

La féerie sera employée comme critique avec bonheur, toutes les fois qu'un homme d'esprit comprendra que le surnaturel est un moyen de ramener à la nature; c'est la manière d'Ésope, et notre la Fontaine avait bien senti que l'homme, *de glace aux vérités, est de feu pour le mensonge.* Certes il est douteux que Martainville ait voulu faire autre chose qu'une facétie avec le fameux *Pied de Mouton;* je le demanderais *plutôt à Lazarille;* cependant il pouvait tout prouver par sa fable, s'il l'avait désiré. L'*Ogresse*, *les Petites Danaïdes*, étaient des bouffonneries fort amusantes, quoiqu'elles ne promissent rien; et le *Sylphe d'or* était une platitude, bien qu'elle fût appuyée sur une idée. La nullité du talent, l'absence d'imagination enfantent les mauvaises pièces. Et c'est ici l'occasion de le répéter : quoique tout soit permis dans le genre de la féerie, il faut cependant prendre les mots pour ce qu'ils valent, les employer dans leur acception reçue. Moins le peuple sait, plus il faut être circonspect envers lui; si vous ne voulez rien faire pour son enseignement, ne lui donnez pas au moins des notions fausses. Il importe peu qu'un sylphe soit un enfant de l'air ou un enfant de la terre; mais s'il a été convenu, avant nous, que cet être fantastique

était un souffle, une bulle de savon, ne faites pas vos sylphes d'or, d'argent, de plomb, de fer, et surtout ne soyez pas d'un esprit aussi lourd que vos personnages. Eût-on fait un chef-d'œuvre avec ces métaux-là, il n'en faudrait pas moins reprendre cette erreur impardonnable. Si vous tenez absolument à faire sortir du sein de la terre vos personnages cabalistiques, appelez-les gnomes, parce que c'est leur nom, mais laissez aux fils de Borée leurs palais aériens.

Les féeries ne sont aujourd'hui qu'une réminiscence des premiers ballets dansés à la cour avant la fondation de l'Opéra; on lit dans Beauchamp le récit d'un ballet dansé à Monceau, le 28 août, en présence de Louis XIII, de la reine et de toute la cour, par les domestiques du prince cardinal de Savoie, sous le titre de *gli Habitatori de monti* (*les Montagnards*). «Ils démentirent le proverbe qui dit que deux montagnes ne se rencontrent jamais, car ils en firent trouver quatre, d'où une femme, qui représentoit la vaine renommée, fit sortir, quatre à quatre, divers habitants, bizarrement mais superbement vêtus de la livrée du lieu de leur demeure; à savoir, ceux de la montagne résonnante, couverts de sonnettes, un tambour à la main et une cloche en

tête; ceux de la montagne ardente, une lanterne à chaque main, et affublés d'une autre; ceux de la montagne venteuse, un soufflet à la main, et coiffés d'un moulin à vent; et ceux de la montagne ombreuse, voilés d'un crêpe, coiffés de chats-huants, et parés de plumes de toutes sortes d'oiseaux de nuit. Puis descendit des Alpes une autre femme, représentant la vraie renommée, qui, au son des trompettes, fit paroître la vanité de ces barons de fenêtre, et introduisit en leur place neuf cavaliers encore plus richement vêtus, auxquels elle laissa libre le champ de la gloire, où ils dansèrent le grand ballet, témoignant par leurs gestes (accompagnés d'une disposition et allégresse qui marquent la dextérité de cette nation), aussi bien que par leurs beaux vers italiens distribués à l'assemblée, que c'étoit à l'heur et à la valeur de notre monarque que cette véritable gloire étoit due, comme ses ennemis n'en avoient que l'apparence. » Soit, voilà qui est féerique, allégorique et niais, mais c'est un ballet de cour; pour le peuple, l'allégorie doit protéger des vérités qui fassent naître et qui entretiennent des sentiments plus analogues avec sa situation, ses travaux et ses espérances.

LA PANTOMIME.

Les ballets dansés à la cour, depuis l'arrivée en France de Catherine de Médicis, jusqu'au milieu du dix-huitième siècle, sont les premiers essais des pantomimes qu'on vit dans tous les théâtres inférieurs, quand la Comédie-Française, l'Opéra et la Comédie-Italienne défendirent d'y parler et d'y chanter; ils tenaient également de la féerie par les transformations. Les pantomimes-arlequinades sont les premières du genre : elles sont encore les seules qui se jouent en Angleterre. Mais chez nous, nous les avons reléguées aux Funambules, pour Debureau. Le talent des Noverre, des Dau-

berval, des Gardel, qui firent de la chorégraphie un véritable drame pour le théâtre de l'Opéra, stimula l'émulation des théâtres imitateurs; et quelque temps avant la révolution et la liberté des spectacles, Nicolet, au boulevard du Temple, sous le titre et privilége *des Grands danseurs du roi*, fit représenter des pantomimes avec un luxe et un soin qui rivalisaient avec l'Académie royale de musique. L'*Enlèvement d'Europe* et le *fameux Siége de la Pucelle d'Orléans* attirèrent tout Paris. Madame Nicolet, qui était d'une beauté remarquable, représentait Jeanne d'Arc, et mademoiselle Miller, qui fut si longtemps célèbre à l'Opéra, sous le nom de madame Gardel, brillait dans le rôle de Junon, de l'*Enlèvement d'Europe*. Depuis, le théâtre de la Gaieté a joué avec succès des pantomimes. — *La Jérusalem délivrée*, grande pantomime à spectacle, fut jouée en 1771, par les *élèves de l'Opéra*, petit théâtre du boulevard, qui fut plus tard le *théâtre de Lazari*. — Enfin, Cuvelier, ce pantomime fécond, devint la providence des théâtres muets; il entretint le *Cirque-Olympique* des frères Franconi, rue Mont-Thabor et au faubourg du Temple, il y fit jouer la *Lanterne de Diogène*, et cinquante autres pièces à grand spectacle, tandis que, sur la scène de la Porte-

Saint-Martin, son concurrent, Hapdé, obtenait aussi des succès d'enthousiasme avec le *Passage du mont Saint-Bernard*, pantomime dans laquelle l'acteur Chevalier offrait chaque jour à l'admiration des Parisiens, l'image de Napoléon et la redingote grise.

Réduits à jouer des pantomimes, les théâtres du Cirque-Olympique et des Jeux Gymniques (Porte-Saint-Martin) développèrent ce genre au point de surpasser quelquefois le faste de l'Opéra. L'action de ces pièces était souvent fort intéressante : *la Reine de Persépolis* fut représentée par madame Dumouchel, dont le talent mimique impressionnait les spectateurs. C'était le mélodrame, et mieux que le mélodrame, car on n'y parlait pas. Sous la restauration, le pouvoir se relâchant de sa sévérité, on rendit la parole à tous les théâtres. La pantomime n'existe plus, et c'est tant pis. Il y avait, par les gestes, une sorte de convention de langage dramatique, parfois fort amusante. Cependant, il faut l'avouer, si l'on comparait la pantomime des étrangers, celle des Italiens surtout, à celle de nos acteurs de boulevard, on reconnaissait à ceux-ci ce tact qui sait tempérer et donner de la grâce à des mouvements que la brusquerie rend ridicules chez les autres, et auxquels il

faut pourtant une certaine énergie d'expression. L'art de se costumer et de porter le costume ajoutait aussi beaucoup à la pompe de ces représentations. C'est pour elles que nous avons vu se renouveler les écriteaux. Qui ne se rappelle le frémissement des spectateurs, lorsque deux soldats venaient dérouler à leurs yeux une sorte de bannière sur laquelle le public lettré lisait, tout haut : LA REINE EST CONDAMNÉE A MOURIR DE FAIM ; les exclamations prouvaient l'intérêt qu'on prenait au drame ; et quelle leçon pour le petit peuple ignorant ! — « Vous voyez bien, ma voisine, qu'il est bon de savoir lire ; certainement j'enverrai ma fille à l'école. »

LE MIMODRAME.

Le dernier théâtre auquel on permit de faire parler ses acteurs, d'abord un, puis deux, puis enfin tous, fut le Cirque-Olympique, transporté du faubourg au boulevard du Temple. La troupe équestre des frères Franconi donnait aux pantomimes une sorte de vérité d'action qui s'alliait surtout aux sujets militaires. La permission de parler donna lieu à une littérature *demi-crottin*, pour nous servir d'une expression du *Journal des Débats*, qui ne parut pas déplacée à côté de celle de M. Guilbert de Pixérécourt et *tutti quanti*, et intronisa le mimodrame, nom nou-

veau, si le genre qu'il désignait ne l'était pas : beaucoup de mouvements et peu d'actions, beaucoup de bruit et peu d'effet, beaucoup de paroles et peu d'idées, des chevaux et des sauteurs, voilà ce que ce dernier venu offrit aux habitués du boulevard du Temple. Mais l'amour du spectacle, le besoin de satisfaire les yeux, et le culte de la gloire militaire et des grandes actions, firent courir à *la Mort de Kléber*, à *la Prise de la Bastille*, à *l'Empereur et les Cent Jours*, aux *Polonais*, à *l'Homme du siècle*.

C'est au Cirque-Olympique que le peuple va faire son cours d'histoire, et, sous ce point de vue, il est peu de théâtres qui mériteraient mieux, d'abord une subvention, puis des auteurs, et enfin une censure intelligente. Avec sa cavalerie, son arsenal, ses éléphants, le cirque du boulevard rappelle l'amphithéâtre romain et les luttes de gladiateurs. Mais si cent mille citoyens n'y sont pas assis en même temps pour applaudir aux sujets nationaux qu'on offre à leurs yeux, on les leur donne cent fois de suite, ce qui ne revient pas au même. Cependant, il faut en convenir, il y a dans le cirque actuel une supériorité incontestable, sur le cirque antique, pour les moyens mis en usage et pour le but social. Dans notre

siècle il n'y a pas de tréteaux que l'esprit français ne puisse transformer en noble spectacle, si le public y souscrit. Grâce au ciel, dans l'intérêt du peuple, l'école de M. Scribe n'a pas encore touché au mimodrame. On peut toujours applaudir, au Cirque-Olympique, les grands dévouements, les actions généreuses; et si un goût sévère trouve quelquefois à reprendre, le sentiment populaire y rencontre souvent de douces sympathies. Pourquoi le drame mimé, parlé et chanté tout à la fois, ne serait-il pas une prédication mieux accueillie, plus comprise, que la tragédie flasque de M. Delavigne et la comédie sans caractère de la Camaraderie? Un gouvernement qui comprendrait bien ses devoirs ferait des théâtres destinés aux classes inférieures, des écoles où tous les devoirs sociaux seraient enseignés par des exemples. Sans doute l'*Apothéose de Napoléon* est un tableau qui agite noblement le cœur de l'homme du peuple : exalter le courage du guerrier est une mission utile dans une nation toujours disposée à la guerre; mais il faudrait également lui montrer quels avantages elle recueille de la paix; exciter en elle tout ce qui peut prolonger l'idée et l'exercice de la fraternité chrétienne, et détruire la sécheresse de cœur, l'égoïsme déses-

pérant que l'institution des caisses d'épargne tend à produire. Le pouvoir a caché sous des apparences hypocrites et par des raisonnements spécieux le résultat d'une prétendue économie populaire: le but principal des caisses d'épargne n'est pas de moraliser le peuple, car on tolère trop de choses immorales qui le pervertissent quand même, mais c'est un moyen de le contenir par l'idée de la possession, non dans ses relâchements, le diable n'y perd rien, mais dans les bons mouvements de son cœur. Les gens à gages n'en volent que plus leurs maîtres; l'argent circule moins, voilà tout. Chaque caisse d'épargne est donc en quelque sorte un lieu de recelage et une garantie d'impunité. Nous appelons sur ce sujet l'attention des auteurs qui écrivent pour les théâtres du peuple.

IV.

NOMBRE DES THÉATRES DE PARIS ET LEUR SPÉCIALITÉ.

Paris est le chef, la tête, le cœur du grand corps social qu'on nomme la France; et grâce à cet heureux effet de la centralisation, il y a unité de direction, indivisibilité, en un mot, il y a nationalité et force. C'est l'héritage de Charlemagne : la royauté l'a conservé sous Louis XI, et avec Richelieu; la révolution en a renouvelé le principe avec Napoléon.

Ce n'est pas que, depuis 1830, les amours-

propres de province, et la nullité des hommes qui perchent ou qui trônent au sommet des diverses parties de la fonction métropolitaine, n'aient pas compromis notre puissance et l'avenir de notre influence sur le monde; mais l'habitude et la frivolité l'ont emporté sur les congrès provinciaux que, dans le but d'imiter l'Allemagne, patrie adoptive du fédéralisme et de l'anarchie scientifique, les vanités départementales tentèrent d'instituer pour faire schisme avec Paris. Tant que nous aurons des conciles de marchandes de modes, de tailleurs et de vaudevillistes, ne redoutons pas les synodes de petites villes. Il y a, en fait de plaisir et de désir de briller, une communauté de principes qui, par les préfets, les receveurs généraux, et par l'état-major de nos divisions militaires, se manifeste du nord au midi, et du couchant à l'aurore. L'unité de la France ne tiendrait-elle que par le fil de soie des toilettes, ou par la glu littéraire, qu'elle existerait encore assez solidement pour résister à la manie du germanisme et du britannisme, et aux ciseaux de la censure parisienne. Il y a prédestinée.

Les émotions et les distractions du théâtre sont devenues des besoins sentis dans toute la France. C'est pour les populations éloignées un point de

contact avec Paris, par le moyen d'un répertoire composé de pièces qui ont obtenu l'approbation des esprits sérieux, des juges sévères, des hommes d'élite, des Athéniens de Paris, pour tout dire en un mot. Cette opinion, qui date du dernier siècle, et qui avait bien alors quelque fondement, prouve seulement qu'on ne se doute pas, à Quimper-Corentin et à Pézenas, de la manière dont se passent les choses aujourd'hui. Quand notre livre n'aurait d'autre but que de faire parvenir la vérité à cet égard aux hommes assez bienveillants pour regarder le répertoire moderne, avec sa pacotille annuelle, comme une expression du goût de la capitale, comme le miroir de ses mœurs, nous rendrions déjà quelque service; mais en montrant quelle influence exerce sur les provinces le théâtre actuel, nous prétendons à faire comprendre la nécessité de le ramener à sa véritable fonction. C'est surtout par l'art dramatique que l'esprit doit pousser catholiquement tous les Français dans une seule voie; c'est ainsi qu'il doit également exercer sur l'étranger sa supériorité morale. Dans ce but, les nombreux théâtres de Paris ne sont dangereux qu'autant qu'ils agissent dans une direction diamétralement opposée.

Le théâtre de l'hôtel de Bourgogne a été le pre-

mier construit à Paris, rue Mauconseil, et c'est là et sur le théâtre élevé par le cardinal de Richelieu, au Palais-Royal, du côté de la cour des Fontaines, que les chefs-d'œuvre de Corneille ont été joués. Le théâtre du Palais-Royal fut donné par Louis XIV à Molière. A la mort de ce dernier, Lulli quitta le théâtre de la rue Guénégaud pour y transporter l'opéra naissant. Il y eut le théâtre du Petit-Bourbon. Le théâtre du Marais, vieille rue du Temple, était une entreprise rivale de celle de Molière et de celle des comédiens de l'hôtel de Bourgogne. Mais, en 1688, les débris de la troupe de Molière se réunirent à la troupe du Marais et aux comédiens de l'hôtel de Bourgogne, et vinrent fonder, rue des Fossés-Saint-Germain des Prés, ce qu'on appela la *Comédie-Française.* L'hòtel de Bourgogne fut donné aux comédiens italiens, qui y fondèrent la *comédie-italienne*, c'est-à-dire, le vaudeville et l'opéra comique. (Les confrères de la passion avaient fait construire cettesalle, sur l'emplacement de laquelle se trouve aujourd'hui la halle aux cuirs; on y voyait au-dessus de la porte, à la façade de la rue Française, un écusson de pierre en relief, soutenu par deux anges, sur lequel était sculptée une croix avec les instruments de la passion, ancienne devise de la

confrérie. Ce témoignage de l'origine de la comédie en France subsista jusqu'à la démolition de ce théâtre.) La salle des Tuileries fut aussi un théâtre public où l'opéra fut représenté; la comédie-française y reçut un asile, en quittant la salle de la rue des Fossés-Saint-Germain, jusqu'au moment où celle de l'Odéon fut prète à la recevoir. Dans le dernier siècle, quatre théâtres suffisaient donc à Paris, et par ces quatre scènes l'esprit français se répandait dans le monde: *la Comédie-Française, l'Académie royale de Musique, la Comédie-Italienne* et *le théâtre de la Foire*, répondaient, par des genres bien tranchés, à tous les besoins de l'intelligence et de ses distractions. Quelques années avant la révolution on ouvrit de nouvelles salles, sans qu'il en résultât rien de nouveau : le but était marqué, la route était tracée, on n'avait plus qu'à la suivre. Notre examen historique du théâtre atteste la vérité de notre dire à ce sujet.

Quand, en 1791, la liberté complète du théâtre fut proclamée, il s'en établit un nombre prodigieux; et dans les années suivantes, au moment où la fièvre politique dévorait la nation, on en comptait près de cinquante, tant grands que petits. Sous l'empire, il en restait vingt-huit, et un décret impérial, en 1807, les réduisit à dix. Main-

9.

tenant ils sont au nombre de vingt-six, que nous allons spécifier.

Le Théatre-Français, rue Richelieu. La salle dépend du Palais-Royal, et on y communique dés appartements du palais par une entrée particulière. Les comédiens y sont constitués en société avec un directeur nommé par le gouvernement, sous la surveillance d'un *commissaire du roi* ; il remplace le premier gentilhomme de la chambre qui y avait un droit de suprématie avant la révolution, de même que *le surintendant des théâtres* sous l'empire. Aujourd'hui, cette sinécure a pour titulaire M. Buloz, directeur de la *Revue des Deux-Mondes* et de la *Revue de Paris* : une telle récompense lui fut donnée par les soins du comte Molé, durant son ministère. C'est le cas de rappeler le mot de Beaumarchais : *Il fallait un mathématicien pour cette place, ce fut un sauteur qui l'obtint.* « Il y a *danseur* dans la chansonnette, mais j'y ai substitué *sauteur* pour la faire cadrer à la circonstance. » Le directeur actuel est M. Vedel. Nous renvoyons le lecteur à la suite de cet ouvrage pour ce qui regarde l'organisation du Théâtre-Français, les attributions de ses fonctionnaires et les traditions scéniques depuis Molière.

On joue au Théâtre-Français la tragédie, la

comédie et le drame. L'ancien répertoire est son domaine exclusif. Le comité de lecture pour la réception des ouvrages, et le comité d'audition pour l'admission des acteurs pensionnaires, se composent d'un certain nombre de sociétaires. Un autre comité d'administration décide des affaires contentieuses. Cette société possède, outre les richesses littéraires de deux siècles, cent mille francs de rente qui lui ont été légués par Napoléon. La subvention que l'État lui accorde chaque année s'élève à trois cent seize mille francs, à différents titres; le théâtre fait d'abondantes recettes, et malgré tout, un déficit annuel menace, de temps à autre, cette vieille institution républicaine, oligarchique et aristocratique, déjà compromise, par cette raison, dans ses transactions avec le ministère. Les vices et les avantages de la combinaison actuelle de cette société seront démontrés au paragraphe de l'administration des théâtres. Une des principales causes de la décadence du Théâtre-Français, après la vanité proverbiale des comédiens, c'est la partialité favorable à certains auteurs privilégiés, et les ouvrages imposés à l'admiration du public, comme, par exemple: *la Popularité*, *les Indépendants*, et autres apologies de l'éclectisme gouvernemental.

L'Académie royale de musique, rue Pelletier. Cette salle provisoire a été bâtie en 1820, après la mort du duc de Berry ; on y représente l'opéra français et des ballets. Les bals masqués durant le carnaval y continuent leur ancienne renommée d'intrigue. Le spectacle a lieu trois fois par semaine, les lundi, mercredi et vendredi ; quelquefois, par exception, il y a représentation le dimanche.

L'administration de ce théâtre, dont le personnel est nombreux, est confiée au despotisme d'un directeur, nommé par le ministre de l'intérieur, sous le contrôle d'une commission de surveillance composée de députés et de pairs, et sous l'espèce d'inspection d'un commissaire royal, comme au Théâtre-Français. Le directeur régnant est, sous le nom de M. Duponchel, le banquier Aguado ; le commissaire royal, maître des requêtes, est M. Léon Pillet.

Les compositeurs de musique dont les ouvrages sont exécutés à l'Opéra ont droit à une pension proportionnée au nombre d'actes qu'ils fournissent ; tous les artistes jouissent d'une pension de retraite, et l'État contribue annuellement aux dépenses pour une somme de huit cent mille francs. Aussi, en peu d'années, un homme habile,

M. Véron, trouva-t-il le moyen de faire une grande fortune en dirigeant l'Académie royale de musique. M. Véron n'était le prête-nom de personne.

Sous la restauration, cette administration dépendait du ministère de la Maison du roi, auquel elle coûtait des sommes immenses; les artistes étaient noblement payés, et Rossini s'y trouvait attaché. Jamais ces dépenses n'ont été citées dans les griefs du peuple contre le gouvernement de la branche aînée; c'est que l'argent prodigué pour les plaisirs d'une grande ville ne suscite pas de révolution. Maintenant la régularité financière, qui fixe le chiffre de la subvention des théâtres, est cependant une cause de mécontentement; c'est que la véritable cause en est ailleurs : l'esprit d'ordre fait augmenter le budget, et diminuer les récompenses dues aux artistes. Les gouvernements à bon marché sont toujours les plus coûteux, quand ils ne rendent pas au peuple ce que le peuple leur donne.

Théatre royal italien. Sous la restauration, l'administration de ce théâtre dépendait aussi de la Maison du roi. C'est au gouvernement de Louis XVIII que nous avons dû l'encouragement donné à la musique italienne, à la salle Louvois; et le succès a décidé en quelque sorte de l'avenir

musical en France. Maintenant le Théâtre-Italien est une entreprise particulière sous la protection du gouvernement, et avec une subvention contre laquelle personne ne réclame. Après l'incendie de la salle Favart, M. Robert, dont le privilége durait encore, l'a concédé à M. Viardot, qui l'exerce en ce moment. Une prolongation de quelques années lui a été accordée, et en attendant qu'on lui assigne une salle spéciale, c'est au théâtre de l'Odéon que nous allons entendre des œuvres musicales sur lesquelles nos compositeurs devraient se modeler, et les chanteurs par excellence qui sont toujours nos maîtres.

L'Opéra-Italien a, comme l'Opéra-Français, trois représentations par semaine, les mardi, jeudi et samedi, mais seulement pendant six mois de l'année, du 1er octobre au 1er avril.

L'Opéra-Comique est un théâtre destiné au genre dont il porte le nom. La subvention annuelle de ce théâtre royal est de deux cent cinquante mille francs. MM. Crosnier et Cerfbeer en sont les directeurs, ainsi que nous le verrons à la section III de cette analyse.

Après avoir été chanté ou joué à la Comédie-Italienne, à la salle Favart, au théâtre Feydeau, à la salle Ventadour, et en dernier lieu à la salle

de la Bourse, l'Opéra-Comique doit revenir à la salle Favart, reconstruite une seconde fois spécialement pour lui.

Le théatre royal de l'Odéon est la seule grande salle des quartiers de Paris situés sur la rive gauche de la Seine. L'Opéra-Italien l'occupe provisoirement. Située au centre des écoles, elle pourrait être, entre les mains du gouvernement, une sorte de chaire où la morale serait enseignée sous l'attrait du plaisir.

Le théatre de la Renaissance, à la salle Ventadour, est une entreprise qui doit se soutenir sans aucune subvention de la part du gouvernement. Le drame, la comédie, le vaudeville avec des airs nouveaux, les traductions des opéras étrangers, peuvent former un spectacle assez varié pour y attirer la foule.

Le théatre national du Vaudeville doit exploiter le genre qui lui donne son nom, à la salle de la place de la Bourse.

Théatre des Variétés, boulevard Montmartre. Cette jolie salle vient d'être restaurée par les soins des directeurs actuels, MM. Jouslin de la Salle, Leroy et Opigès. On y représente des vaudevilles, des farces, des parodies, et quelquefois de pe-

tites comédies. Le genre populaire, surtout, s'y trouve joué avec une grande vérité.

Le Gymnase dramatique, boulevard Bonne-Nouvelle. Le directeur de ce théâtre, M. Delestre-Poirson, est le plus ancien collaborateur de M. Scribe. Le privilége de cette exploitation portait qu'on jouerait la comédie et l'opéra, afin que les comédiens français et l'administration de l'Opéra-Comique s'y recrutassent de sujets. Mais en France les bonnes intentions sont les germes des abus, ainsi que nous le ferons remarquer dans l'histoire individuelle de ce théâtre.

Théatre de la Porte Saint-Martin. Cette vaste salle est destinée au drame. M. Harel en conserve la direction avec un admirable acharnement, malgré tous les embarras qu'on lui suscite. Le public regarde ce théâtre comme une transition entre la scène des Français et celle des théâtres consacrés au mélodrame. On y joue aussi des féeries et des vaudevilles. C'est sur cette scène qu'apparaissent ordinairement les produits exotiques de la nature ou de l'art, les Bédouins, les animaux, pour lesquels des littérateurs d'une espèce particulière arrangent et combinent une œuvre qui fait valoir et met en relief les phénomènes.

Théatre de l'Ambigu-Comique, boulevard Saint-Martin. On y représente des mélodrames, des féeries et des vaudevilles.

Théatre de la Gaieté, boulevard du Temple. Mélodrames, féeries et vaudevilles.

Théatre du Cirque-Olympique, boulevard du Temple. Mélodrames, mimodrames, féeries, vaudevilles, pantomimes, exercices d'équitation, jongleries, etc.

Théatre des Folies dramatiques, boulevard du Temple. Mélodrames et vaudevilles.

Théatre de la Porte Saint-Antoine, boulevard Beaumarchais. Mélodrames et vaudevilles.

Théatre Saint-Marcel, rue Pascal, au faubourg Saint-Marcel. Mélodrames et vaudevilles.

Théatre du Panthéon, rue Saint-Jacques. Mélodrames et vaudevilles.

Théatre du Luxembourg, rue de Fleurus. Mélodrames et vaudevilles.

Théatre de M. Comte. Expériences de physique, petits drames et vaudevilles joués par des enfants, au passage Choiseul.

Théatre du Gymnase enfantin, au passage de l'Opéra. Vaudevilles et féeries.

Théatre des Funambules, boulevard du Temple. Pantomimes-arlequinades et vaudevilles.

Théatre de madame Saqui, boulevard du Temple. Mélodrames et vaudevilles.

Théatre Saint-Honoré a la cité Berryer, place de la Madeleine. Pantomimes-arlequinades et vaudevilles.

Théatre du Petit-Lazary, boulevard du Temple. Mélodrames et vaudevilles.

Ombres chinoises, au Palais-Royal.

Théatre du Palais-Royal, ancienne salle Montansier, au Palais-Royal. Vaudevilles.

Ajoutons à cette nomenclature les théâtres *extra-muros* du Mont-Parnasse, de Belleville, de Montmartre, du Ranelagh, du Beau Grenelle, du Gros-Caillou et du Belvéder, barrière de Fontainebleau, qui sont les échos des théâtres de l'intérieur de Paris, et nous aurons l'idée du bien ou du mal que peut produire l'art dramatique, enveloppant ainsi d'un vaste filet tous les citoyens, d'un bout de la France à l'autre, allant porter au fond des provinces, par l'habitude et par la nécessité, tout ce que l'esprit de nos auteurs vivants enfante de niais, d'immoral ou de sublime.

PREMIÈRE INTERSECTION.

PREMIÈRE INTERSECTION.

LE THÉATRE EN PROVINCE.

Pour bien se rendre compte de l'effet du théâtre dans nos provinces, il faut, avant tout, jeter un coup d'œil sur la situation des mœurs, sur les usages des habitants, sur leurs dispositions, sur la tendance des esprits; il faut les opposer aux mœurs, aux usages et à la tendance des esprits des habitants de Paris, cerveau où tout s'élabore; de Paris, vaste creuset où l'or s'épure, où se préparent les poisons; place publique pour tous les

charlatans; monde où le mal et le bien se paralysent réciproquement; de Paris, mangeur d'opium qui rêve, dualité qui dort et veille toujours, qui fait et défait sans cesse, qui avance et recule en même temps; ville esclave et reine, esprit et matière, agglomération abjecte et sublime; de Paris où tout est souvenir, où tout est espoir.

A Paris, les impressions se succèdent si rapidement qu'elles ont peu de prise au milieu de l'agitation continuelle de la vie des citoyens. Dans le bruit général tous les cris individuels se perdent; dans le mouvement de tout le monde, les gestes de chacun ne sont pas remarqués: tout se confond au flux et reflux de l'océan populaire, les rangs, les sexes, les âges, l'audace, le scrupule, la licence, l'ingénuité, le vice et la vertu; les nuances s'effacent au frottement de tous les états; les mœurs se colorent presque des mêmes teintes, et la liberté s'exerce dans la foule où tous se coudoient sans se connaître. L'art du tailleur est l'égalité politique mise en œuvre, quant à l'apparence, quant à la surface; et, grâce à la simplicité des vêtements, tous sont égaux s'ils peuvent disposer de la même somme; tous sont admissibles au même rang, aux balcons et aux loges des théâtres, du moment qu'ils payent et qu'ils se taisent:

le langage classe plus à lui seul que toutes les livrées des distinctions sociales.

Mais en province il n'en est pas ainsi; les habitants d'une ville se connaissent, et les degrés hiérarchiques y sont marqués par des lignes infranchissables. La naissance, la richesse, la magistrature, l'exercice des fonctions administratives, civiles, militaires, la profession, le métier, tout est apprécié; chacun a sa place, son vêtement, son maintien, non-seulement par sa propre condition, mais encore d'après celle de sa famille; non par ce qu'on est soi-même, mais par ce qu'ont été les aïeux. Car on y compte toujours par les aïeux; on y garde la mémoire des mésalliances, et l'on y vaut plus par réminiscence que par actualité.

Cependant, au sein de cette civilisation que les siècles semblent séparer des mœurs de la métropole, plus que les distances chaque jour rapprochées par la multiplicité et la promptitude des moyens de communication, il est un mot qui produit toujours un effet magique : c'est le nom de Paris. Paris c'est la mode, c'est l'ordonnance dictée par le bon goût, c'est l'infaillibilité sous laquelle tous se courbent, de laquelle nul ne doute; et, pour les villes où la hiérarchie des siècles passés se perpétue, le despotisme de Paris

soumet à la fois toutes les volontés. Certes il est heureux qu'il en soit ainsi, pour détruire cet esprit des coutumes qui règne encore. Ainsi ce que le mouvement révolutionnaire de la convention n'a pu parvenir à effectuer, ce que l'unité du Code civil ne dérobe pas entièrement à la force de l'habitude, le théâtre tend peu à peu à le produire; et la réforme s'intronise en procédant de bas en haut, les classes mitoyennes étant celles qui, dans nos provinces, se montrent le plus avides de spectacles.

C'est donc au point de vue des provinces, et de l'esprit d'imitation et d'exagération qui y règne, qu'il devient important de considérer le théâtre; car, on le sent, le drame n'est point combiné selon le degré d'instruction et d'éducation des localités, et toute œuvre qui obtient quelque succès sur les différentes scènes de Paris, sauf quelques restrictions imposées par le pouvoir dans une sage prévoyance, mais seulement sous le rapport de la politique, est offerte indifféremment, à tous nos départements, quelle que soit, du reste, la teinte dont ils sont marqués sur la carte de statistique morale faite par M. Charles Dupin. Cependant, on doit le comprendre aussi, tous les habitants, sur la surface du sol français, ne sont pas également aptes à

recevoir les enseignements donnés par les innombrables pièces de théâtre que chaque année fait éclore. Que les sujets de ces pièces soient moraux ou immoraux, que la forme et les détails secondent des intentions perverses ou les plus saines doctrines, le théâtre ne saurait produire des effets identiques, dans la bonne ou dans la mauvaise voie, sur des assemblées composées d'individus si distincts par le contraste de leurs idées, par l'opposition de leur savoir et de leur éducation. Il ne peut donc résulter de l'influence du théâtre exercée indistinctement par les mêmes moyens, à l'aide des mêmes maximes, sur des spectateurs, sinon d'une nature différente, du moins placés dans des situations intellectuelles et matérielles à des degrés divers, que des suites fâcheuses, soit par le développement trop prompt des idées chez ceux-ci, soit en faisant naître chez ceux-là des besoins qu'ils ne sauraient satisfaire; soit, d'un côté, en nécessitant des interprétations funestes sur des questions insolubles dans certaines positions; soit, d'un autre côté, en donnant sur les mœurs étrangères à *l'endroit* une notion fausse, puisque les ouvrages manquent de vérité d'observation, à cet égard; notion qui peut amener les plus tristes conséquences. Car, il faut le redire, avec le pré-

jugé favorabe à tout ce qui vient de Paris, dans l'oisiveté d'esprit où vivent en général les provinciaux, sans être prémunis, par l'expérience, contre les impressions d'une âme ardente et tendre, au contact de tableaux voluptueux et sous la puissance de l'exaltation du langage, il n'y a que des dangers pour la jeunesse, que des provocations propres à troubler les ménages, dans les classes mitoyennes. A Paris, répétons-le, les dangers existent, mais en général ils s'affaiblissent par l'excès du mal ; la succession rapide et continue des impressions ne laissent, pour ainsi dire, pas assez de temps au germe fatal pour qu'il puisse se développer, et le mouvement de la vie ordinaire confond les émotions de laveille, et celle qu'on éprouve, dans des espérances pour le lendemain. Dans les villes de province, les émotions reçues occupent l'esprit, agitent le cœur, excitent les sens : tout est sérieux dans le calme d'une vie oisive et solitaire.

Dans les villes de province, les séductions offertes par le théâtre sont d'autant plus graves, qu'il y a moins de rapport entre les mœurs du drame et celles des spectateurs. Ces mœurs du drame, qui sont des conventions pour Paris, qui forment une sorte de monde à part, créé tout ex-

près pour l'amusement du public, personnel imaginaire de jeunes veuves, de colonels de hussards, de maris bénévoles, de femmes incomprises, d'Antony de tous les étages, d'ingénues et de roués, ces mœurs sont, par l'instinct des Parisiens, des analogies de ce qu'étaient jadis les types des farces italiennes, l'Arlequin et le Scaramouche. Si rien n'est dit à cet égard d'une manière positive, tout est compris avec une grande justesse de sens, et chaque jour davantage, par l'effet naturel de l'invraisemblance des sujets de pièces, et par le peu de naturel des personnages mis en scène. On a sous les yeux la vérité; les observations que chacun peut faire à part soi détruisent la partie dangereuse de l'œuvre, pour ne laisser que cette espèce d'attrait fugitif qui ne dure jamais au delà du moment qui le fait naître. On voit dans la même soirée quatre pièces qui sont exactement les mêmes, quant au fond, quant aux détails, quant aux costumes, sans qu'on se lasse des variations du thème éternel, l'amour dans le mariage, hors du mariage, contre le mariage, pour le mariage, et malgré le mariage. Le Parisien a fait un tel abus du poison, comme Mithridate, qu'il n'en ressent plus les effets. Mais, en province, l'imagination livrée à elle-même, n'étant

garantie par rien de réel contre les stimulants dont on la nourrit, l'imagination s'empare avidement de ces tableaux gracieux, où le piége est caché sous les fleurs; et leur moralité en est si bien comprise, qu'on se garde de placer un billet dans le coin d'un mouchoir; qu'on évite avec soin tout ce que l'exemple offre de dangereux dans les ruses découvertes. Ainsi l'enseignement profite aux femmes pour tromper leurs maris, aux filles pour se soustraire à la puissance paternelle, aux jeunes gens pour séduire les femmes mariées ou non, aux époux pour mettre en défaut la surveillance conjugale de quelque part qu'elle se manifeste. Les maximes adaptées à toutes les circonstances de l'œuvre dramatique deviennent celles de la vie ordinaire, et reçoivent leur application dans les rapports intimes. Et remarquons-le bien : s'il n'y a pas en général au premier coup d'œil de similitude entre la population de Paris et celle des villes de province, il s'en trouve quelquefois sous certains rapports, par exemple, sous celui de l'éducation d'une partie de cette population qu'on peut désigner par l'ancienne dénomination de noblesse. Cette fraction, la moins nombreuse, la plus riche, est sans contredit en garde contre toutes les émotions et les impressions du théâtre;

mais c'est précisément elle qui ne s'y montre jamais, ou du moins bien rarement; les fonctionnaires publics aussi dédaignent le spectacle, parce qu'il est inférieur, au point de vue de l'exécution, à tout ce qu'ils savent de Paris. Cependant ils forment le proconsulat départemental : préfet, receveur général, commandant militaire, etc. La magistrature hésite à paraître dans une enceinte où elle est exposée à voir applaudir ce qu'elle est appelée chaque jour à condamner, l'adultère, le crime sous toutes les formes; enfin, l'influence du clergé, toujours puissante sur l'esprit de l'aristocratie, l'emporte sur les tentations du théâtre, sous la raison spécieuse de l'exemple et de la dignité du rang. Les célébrités provinciales s'abstiennent donc des plaisirs de la scène, par cette seule considération que rien ne confond plus les nuances qu'il importe de conserver entre les diverses classes, que d'ailleurs des applications malignes contre l'inégalité des conditions sociales y sont saisies dans les moindres circonstances, à propos des personnages représentés à la scène. En effet, c'est surtout en province qu'on se venge de l'autorité par le moyen des applications toujours faciles à qui veut en trouver dans la comédie; et cette disposition est un mal, parce qu'elle gène et con-

trarie l'action du pouvoir, parce qu'elle entretient un esprit d'insubordination funeste dans l'état arriéré des populations, au point de vue des mœurs, de l'instruction et de l'éducation.

Les agents généraux des auteurs dramatiques ont divisé les villes de France en trois catégories pour la fixation des droits pécuniaires, d'après la loi de 1791, sur la propriété littéraire, et cette division a été établie selon l'importance de la population[1]: Lyon, Bordeaux, Rouen, Marseille, offrent plus de ressources et plus de chances de succès pour les directeurs de troupes que les petits chefs-lieux de département et d'arrondissement. Aussi, dans ces grandes villes, le spectacle, devenu un besoin de tous les jours comme à Paris, exerce-t-il une influence morale tout autre que dans les villes où il n'a lieu que deux fois la semaine, à quelques époques de l'année.

L'aspect d'une salle de spectacle en province, au moment d'une représentation ordinaire, marque pour l'observateur le degré de civilisation où les citoyens sont arrivés, et surtout par le choix des ouvrages. Ce thermomètre est presque infaillible. Et d'abord constatons que l'ancien répertoire, comme tragédie, comédie et drame, est exclu à jamais de l'affiche, au grand désespoir de quelque

vieil amateur du théâtre, connaissant toutes les traditions, dont la mémoire est remplie d'anecdotes sur les grands acteurs, dont la place est marquée dans la salle, autour duquel on se groupe dans les entr'actes, pour avoir son avis, pour entendre ses arrêts sur les ouvrages et sur les acteurs : c'est le feuilleton vivant de la bourgade. Le vieil amateur est la voix du passé, qui parle inutilement ; c'est l'expérience dont on ne suit pas les préceptes. Mais, il faut le dire, l'amateur n'est sage aujourd'hui que parce qu'il est vieux, et les jeunes gens ne manquent pas de le lui dire.

L'aspect de la salle de spectacle ne varie guère : qu'on aille du nord au midi, du couchant à l'aurore, comme disent les poëtes de petite ville, à ça près de quelques différences de costume, il en est à Quimper-Corentin comme à Thionville, à Draguignan comme à Dunkerque; quelque petite que soit l'enceinte, elle est rarement garnie. Au *parterre*, les jugeurs par excellence , les clercs et les rentiers; aux *baignoires*, les femmes de cinquante ans qui ont été jolies; aux *premières loges*, les négociants enrichis, rarement les notaires, quelquefois les avoués ; aux *avant-scènes*, les filles du receveur, ou de l'officier de la gendarmerie, ou du procureur du roi, quand elles sont

vieilles et laides; ou bien encore les veuves riches ou les femmes élevées à Paris, quand elles ont quelque penchant à la galanterie, et particulièrement dans les villes de garnison; aux *secondes*, les petits marchands et leurs femmes; au *paradis*, les ouvrières, les grisettes, les femmes du faubourg et les galants de bas étage. Le commis voyageur se distingue toujours par une toilette soignée et par son isolement dans une première loge. D'ordinaire, si le clergé de la ville est intolérant, le spectacle est bien suivi; si le clergé a quelque tolérance, l'indifférence pour la comédie n'est pas troublée, et c'est presque une grande affaire que d'aller au spectacle; dans l'autre cas, c'est un besoin. En général, la composition de l'affiche, et l'art d'exciter la curiosité, influent pour beaucoup sur la recette.

Dès que le bruit se répand, dans une petite ville, qu'il vient d'arriver des comédiens, les classes inférieures de la population s'en émeuvent; c'est un événement, et les événements sont rares. On attend l'affiche avec impatience, on veut connaître le genre et le personnel de la troupe. C'est presque toujours le vaudeville, l'opéra-comique et le drame moderne. L'esprit de M. Scribe et la manière de M. Alexandre Dumas sont devenus ainsi

une chaîne intellectuelle entre la basse Bretagne, la Champagne, la Lorraine, la Franche-Comté et Paris. Les provinces peuvent s'entendre au moins par le couplet ou par la tirade, par les petits mots de *madame Pinchon*, et par les grandes phrases de *Buridan*. Si elles diffèrent de langage sur les questions importantes de la politique générale et de l'administration, et si, d'un côté, on penche vers la république, si d'un autre on regrette la branche déchue, si dans un troisième bourg on se trouve à merveille du gouvernement actuel, — et ces différences sont entretenues par l'influence du député de la localité —, on est ramené à l'idée de l'unité française par un refrain du *Domino noir* ou par le *Postillon de Longjumeau*. Les voix, toutes discordantes qu'elles soient, s'harmonient plus facilement encore par un refrain d'opéra-comique, que les opinions dans un collége électoral, que les vanités dans les salons de l'aristocratie du lieu, et surtout que les distinctions arbitraires des rangs dans l'enceinte de la cité. Le spectacle aurait dans nos provinces l'avantage d'amener peu à peu à la connaissance réciproque des droits et des devoirs du citoyen, si les pièces étaient conçues sous l'inspiration d'un esprit philosophique ou sous l'influence d'un sentiment général pour

la conciliation; mais, faites pour amuser Paris, pour y distraire des préoccupations politiques, elles contribuent à la prolongation de l'esprit provincial; et cet esprit est l'antipode du goût et du progrès social.

D'un autre côté, la vie des comédiens en province rappelle trop le *Roman comique* de Scarron, pour donner une autorité au répertoire, — car dans une petite ville tout se suit —, si toutefois le répertoire n'était pas lui-même une sorte d'encouragement à cette existence équivoque et d'expédients, dont il ne faut pas publier les écarts, quelque plaisants qu'ils soient du reste. Mais l'art théâtral perd de son importance dans cette déconsidération de la vie individuelle des acteurs; et un gouvernement sage, qui prendrait à cœur de faire arriver les diverses parties de la France au degré de perfectionnement où d'autres sont déjà parvenues, qui comprendrait que sa fonction est d'établir cette homogénéité de mœurs qui seule fait l'appui de l'unité nationale, devrait réglementer les comédiens de province dans leur répertoire; devrait leur venir en aide dans la vie privée, au moyen de secours, soit que les fonds en fussent prélevés sur le trésor public ou imposés aux villes. Sous la restauration on avait compris

la nécessité de remédier au désordre des théâtres de département; mais à cette époque, où des sommes énormes subvenaient aux nécessités d'un clergé dont l'esprit secondait les intentions contre-révolutionnaires des gouvernants, on devait nécessairement se borner à établir une organisation facile à surveiller, sans aviser en aucune façon à l'amélioration du sort des comédiens. L'ordonnance du 8 décembre 1824 est encore celle qui régit le théâtre en province, et il suffit de la citer pour se convaincre de l'indifférence du pouvoir, dans tous les temps, pour un moyen qui serait si propre à seconder ses vues, pour diriger et enseigner les masses, pour peu qu'on cherchât à le faire concourir à cet effet. Voici cette ordonnance.

« CHARLES, par la grâce de Dieu, roi de France et de Navarre, à tous ceux qui ces présentes verront, salut.

Considérant que presque toutes les entreprises dramatiques des départements sont depuis quelques années en souffrance, qu'un grand nombre de villes ont fait de vains efforts pour soutenir ces entreprises, et que plusieurs directeurs y ont compromis leur fortune;

Considérant que l'art dramatique est intéressé à la prospérité des théâtres de province, puisqu'ils offrent aux jeunes comédiens, avec les avantages d'une instruction graduée, tous les moyens de se faire connaître et d'arriver un jour à nos théâtres royaux;

Voulant favoriser les progrès d'un art qui a toujours ete cultivé en France avec succès, et mettre les directeurs à même de conduire dans nos villes de meilleures troupes de comédiens;

Vu la nécessité d'organiser sur de nouvelles bases les théâtres de département;

Sur le rapport de notre ministre secrétaire d'État au département de l'intérieur,

Avons ordonné et ordonnons ce qui suit :

TITRE Ier. — *Dispositions générales.*

Art. 1er. Il y aura dans les départements des troupes de *comédiens sédentaires*, des troupes de *comédiens d'arrondissement*, et des troupes de *comédiens ambulants*.

2. Toutes ces troupes ne pourront exister que sous la conduite de directeurs, nommés pour trois ans par le ministre de l'intérieur.

3. Un directeur ne pourra avoir qu'une seule troupe, qu'il devra diriger en personne, à moins d'empêchement constaté.

4. Il ne pourra vendre ni céder son brevet sous peine de destitution.

5. Les directions de ces troupes ne pourront être confiées à des femmes.

6. Deux directeurs de troupes d'arrondissement et ambulante pourront, s'ils le jugent convenable, changer temporairement de circonscription, pourvu qu'ils obtiennent l'autorisation des préfets, qui en informeront le ministre.

7. Au commencement de chaque année théâtrale, le directeur enverra au ministre de l'intérieur, par l'intermédiaire du préfet du chef-lieu où il débutera, le tableau de sa troupe, contenant les noms et prénoms des acteurs, actrices et employés à ses gages, ainsi que son répertoire. La même com-

munication sera faite à tous les préfets des departements composant chaque circonscription de troupe d'arrondissement ou de troupe ambulante.

8. Les pièces nouvelles et celles qui sont représentées à Paris ne pourront être jouées dans les départements que d'après manuscrit ou exemplaire visé au ministère de l'intérieur, conformément à l'article 14 du décret du 8 juin 1806 et à la circulaire du 29 octobre 1822. Le titre sous lequel elles auront été jouées ne pourra être changé.

9. Il est fait défense aux directeurs d'engager aucun élève de l'École royale de musique et de déclamation, sans une autorisation spéciale.

10. Corformément à l'article 13 du décret précité, tout directeur qui aura fait faillite, ne pourra être appelé de nouveau à la direction d'un théâtre.

11. Les directeurs continueront à jouir de l'indemnité qui leur est allouée sur les spectacles de curiosité, de quelque nature qu'ils soient. Toute exception qui aurait pu être accordée à cet égard, est révoquée; en conséquence, aucun spectacle de ce genre ne pourra être autorisé par les maires qu'avec la réserve du prélèvement établi en faveur des directeurs privilégiés, qui restera fixé à un cinquième sur la recette brute, défalcation faite du droit des pauvres, ainsi que cela est indiqué par l'article 21 du règlement de 1815, et conformément à l'article 15 du décret du 8 juin 1806.

12. Ce prélèvement appartiendra aux directeurs des troupes d'arrondissement dans les villes de leur itinéraire, et aux directeurs de troupes ambulantes dans toutes les autres villes ayant salle de spectacle.

13. Au temps du carnaval, les directeurs jouiront du droit de donner des bals masqués dans les théâtres dont l'exploitation leur est confiée.

14. Les maires veilleront, dans l'intérêt des pauvres, à ce qu'il ne soit accordé d'entrée gratuite qu'à ceux des agents de l'autorité dont la présence est jugée indispensable pour le maintien de l'ordre et de la sûreté publique.

15. Les préfets et maires veilleront à la stricte exécution des lois, décrets et instructions relatifs aux droits des auteurs et compositeurs dramatiques.

Titre II. — *Troupes sédentaires.*

16. Les troupes sédentaires sont établies dans les villes suivantes : Bordeaux (Gironde), Lyon (Rhône), Marseille (Bouches-du-Rhône), Rouen (Seine-inférieure), le Havre (idem), Toulouse (Haute-Garonne), Montpellier (Hérault), Lille (Nord), Strasbourg (Bas-Rhin), Metz (Moselle), Nancy (Meurthe), Toulon (Var), Brest (Finistère), Perpignan (Pyrénées-Orientales), Calais (Pas-de-Calais), Boulogne (idem), Versailles (Seine-et-Oise).

17. Sur la demande des autorités locales, le ministre de l'intérieur pourra autoriser la formation de troupes sédentaires dans les autres villes qui, désirant avoir un spectacle permanent, assureront aux directeurs les moyens de s'y maintenir, en leur accordant la jouissance gratuite de la salle, et, si cela est jugé nécessaire, une allocation annuelle sur les fonds communaux.

18. Lorsqu'une de ces villes ne pourra entretenir une troupe sédentaire, le théâtre de cette ville sera du domaine de la troupe d'arrondissement qui exploite le département.

Titre III. — *Troupes d'arrondissement.*

19. Le nombre des troupes d'arrondissement est fixé à dix-huit.

20. Tout directeur de troupe d'arrondissement, en rece-

vant son brevet, désignera au ministre et aux préfets des départements composant sa direction, celles des villes dont il se chargera d'exploiter les théâtres, et indiquera les époques précises où il donnera des représentations.

21. Il devra conduire sa troupe, au moins une fois tous les six mois, dans chacune de ces villes, et donner au moins quinze représentations à chaque voyage.

22. Lorsque deux foires se trouveront à la même époque dans l'arrondissement théatral, le directeur de la troupe d'arrondissement sera tenu d'indiquer, quinze jours d'avance, au préfet du département, celles de ces deux foires où il n'ira pas, afin que la troupe ambulante puisse s'y transporter.

23. Les directeurs avertiront, huit jours à l'avance, les autorités des villes où ils devront conduire leur troupe.

24. Les troupes d'arrondissement sont réparties de la manière suivante : (ici se trouve la répartition de la plus grande partie des départements de la France en dix-huit arrondissements).

Titre IV. — *Troupes ambulantes.*

25. Les directeurs des troupes ambulantes exploiteront : 1° les villes qui ne feront partie d'aucun arrondissement; 2° les théâtres des villes qui n'auront pas été comprises dans la désignation que les troupes d'arrondissement auront faite chaque année, par suite de l'article 20 du titre III; 3° les théâtres des villes dans lesquelles les directeurs des troupes d'arrondissement auront été plus de six mois sans donner quinze représentations, bien que ces villes eussent été comprises dans la désignation susmentionnée; 4° ils pourront en outre, et sur la demande des autorités, remplacer les directeurs de troupes d'arrondissement, lorsque ceux-ci auront donné les représentations fixées par leur itinéraire.

26. Il sera organisé immédiatement des troupes ambulantes dans les départements qui ne font point partie des arrondissements indiqués dans le titre III.

27. Il sera organisé ultérieurement des troupes ambulantes dans les arrondissements indiqués au titre III. Le nombre de ces troupes et les lieux qu'elles devront parcourir, seront déterminés aussitôt que les directeurs des troupes d'arrondissement auront fait la désignation qui leur est prescrite par l'article 20.

28. Le ministre de l'intérieur est autorisé à faire à la circonscription des arrondissements les changements partiels qui plus tard seraient jugés nécessaires.

29. Notre ministre secrétaire d'État au département de l'intérieur est chargé de l'exécution de la présente ordonnance.

Signé : Charles, *et contre-signé :* Corbière. »

On le voit, tout est prévu pour que la France entière ait des spectacles, des comédiens et des comédies; il ne manque à cette organisation, pour qu'elle soit celle d'une administration sage et prudente, qu'un but moral, qu'une pensée qui rende le mécanisme utile aux populations. Qu'on réfléchisse aux heureux résultats que pourrait amener le théâtre, s'il était littérairement approprié aux besoins des localités, dans le but de détruire les préjugés toujours si puissants dans les provinces, et l'on comprendra que l'accessoire est mis ici à la place du principal, et que l'important n'est

pas de procurer des spectacles à nos provinces, mais de leur procurer des spectacles sans dangers, sinon utiles. Le répertoire composé des drames nouveaux et des vaudevilles de M. Scribe est-il exempt de dangers? Qu'on résolve la question dans l'intérêt des spectateurs de département, et l'on aura la mesure des véritables réformes à entreprendre.

Il n'y a pas de foire de bourgade qui n'ait un théâtre improvisé dans quelque grange, pour la représentation d'un vaudeville à trois ou à quatre personnages, de la moralité ordinaire, pour l'édification de bons et honnêtes paysans tout étonnés de n'avoir pas encore songé aux petites ruses dont on leur donne l'exemple. Car il faut y réfléchir, plus les spectateurs sont arriérés dans ce qu'on appelle la civilisation, le progrès des lumières, moins ils sont en garde contre de si jolies choses, de si spirituelles tromperies. Il ne s'agit plus de ces farces extravagantes qui excitaient jadis le gros rire des paysans, qui leur faisaient se dire entre eux : *Si c'était vrai pourtant!* ou bien, *heureusement ce n'est pas possible;* ni de ces mélodrames terribles, où la vertu persécutée finit toujours par triompher du crime. Aujourd'hui la sentimentalité décente en apparence s'empare des

facultés naïves de ces bonnes gens ; tout leur semble vraisemblable, et le spectacle, dans l'instinct naturel des améliorations que tous éprouvent, à quelque degré qu'ils soient sur l'échelle sociale, produit un enseignement fatal : le ver s'attache au fruit avant qu'il soit mûr. Le drame de M. Alexandre Dumas a surtout des conséquences funestes dans les provinces avec *Antony*, *Thérésa*, *Angèle;* soit qu'il effraye, soit qu'il charme, également loin de la nature et de la vérité des mœurs, il retarde les âmes honnêtes dans la voie des améliorations chaque jour plus nécessaires; il pousse les âmes peu scrupuleuses dans le désordre des passions ; car il n'y a pas là, pour contre-poison, la vie ordinaire , comme à Paris : il faudra longtemps attendre pour recevoir des émotions nouvelles; le mal peut germer dans la monotonie d'une existence vague et devenue insupportable par l'effet de ces mêmes impressions.

Évidemment le théâtre est corrupteur en province, s'il ne l'est pas absolument à Paris; il produirait beaucoup de mal, si le bon sens des pères de famille ne le faisait proscrire , si les classes élevées ne contribuaient à donner l'exemple de s'en abstenir. Il résulte de l'observation, que la situation des entreprises dramatiques n'est pas plus prospère aujourd'hui qu'à l'époque de l'ordonnance préci-

tée; et c'est providentiellement que le mal ne se propage pas; mais le mal est toujours grand de ne pas faire le bien, et le théâtre mieux dirigé, sous le point de vue moral, serait appelé à produire d'heureux résultats dans nos provinces.

Dans les villes où le mouvement de la population nécessite une troupe de comédiens sédentaires, les exigences des spectateurs, pour suivre la marche de Paris, ne permettent guère au directeur de mener à bien son entreprise. Il faut monter sur un même théâtre les ouvrages représentés à Paris sur vingt théâtres différents; et pour satisfaire au besoin d'émotions et à l'impatience d'un public qui se renouvelle peu, on joue les pièces nouvelles sans laisser aux acteurs le temps qui doit suffire à l'étude de leur rôle: huit jours suffisent pour un ouvrage répété pendant plusieurs mois à Paris, avec les soins de l'auteur, par des artistes de talents. Ajoutons que cette exécution dramatique accélérée n'est soutenue ni par les décorations, ni par les costumes, ni par la musique, ni par l'intelligence de la mise en scène, qui entrent pour beaucoup dans le succès des ouvrages modernes. Il résulte de cette précipitation, que les pièces ne produisent aucun effet, et qu'il faut sans cesse recommencer pour d'autres nouveautés. Les jeunes comédiens, loin d'arriver à une instruction

graduée pour paraître un jour sur les théâtres royaux, d'après les considérants de l'ordonnance de 1824, se perdent par des études superficielles; aussi voyons-nous rarement réussir à Paris les artistes de province. Les villes qui possèdent les plus distingués d'entre eux leur font une réputation qui d'ordinaire vient échouer à Paris, et l'engouement à leur égard, justifié et mérité souvent par des complaisances pour des coutumes de localité, devient, sous le rapport du goût et de l'art, une source d'habitudes qui ne sauraient être tolérées sur les théâtres de la capitale. Nos talents les plus appréciés à Paris ne sont pas ceux qui produisent le plus d'effet sur les théâtres de département. En général, l'exagération est le vice qui s'y montre le plus commun, parce qu'il y tient lieu des qualités essentielles.

D'un autre côté, quelques-unes de nos grandes villes, et Rouen notamment, ont une prétention toute particulière à juger sainement de l'art théâtral, sans avoir égard le moins du monde aux arrêts des juges parisiens sur les ouvrages et sur les acteurs. Les artistes et les pièces qui obtiennent le plus de succès au centre des beaux-arts sont parfois maltraités par le public de ces villes. Mais quoi que fassent nos Aristarques de province,

s'ils ont raison pour ces succès éphémères achetés à Paris, ils subissent tôt ou tard la supériorité, quand elle est reconnue et sanctionnée par le temps.

Sous le rapport du répertoire, les troupes d'arrondissement et les troupes ambulantes sont plus avantageusement placées, en ce sens qu'elles peuvent suffire aux représentations dans chaque ville, par un nombre de pièces bien apprises et dont on possède le matériel. On exige aussi moins à leur égard, parce que le public n'éprouve pas la même impatience de nouveautés. Les jeunes artistes des troupes d'arrondissement et des troupes ambulantes sont, sous ce point de vue, plus près de Paris. Aussi les y voit-on venir débuter modestement pour réussir.

C'est dans les troupes provinciales que se perpétuent la désignation et la circonscription des emplois. Donnons, à cet effet, le tableau d'une troupe sédentaire et d'une troupe d'arrondissement.

BORDEAUX.

M. Raymond Bousigues, directeur privilégié.
M. Napoléon Dupré, directeur associé.

ADMINISTRATION DU GRAND-THÉATRE.

MM. Cavé, chef de la scène. — Salesses, régisseur. — Mal-

part, idem. — Belbese, bibliothécaire. — Deschamps, souffleur.

COMPTABILITÉ.

MM. Delahaye, caissier. — Laffargue, contrôleur.

ATELIERS.

MM. Léon fils, peintre décorateur, membre de l'académie de Florence. — Dauzats, machiniste. — Gaudin, idem. — Rey, costumier. — Héro, garde-magasin. — Alexandre, donneur d'accessoires.

COMÉDIE.

MM. Mainvielle, forts premiers rôles. — Dubreuil, premiers rôles jeunes. — Gaston, jeune premier. — Vernin, id. et second. — N...., père noble. — Romainville, premier comique. — Charles, financier, grime. — Charles fils, deuxième comique. — Raymond, troisièmes rôles et père noble. — Malpart, rôles de convenances grande utilité. — Anatole, grandes utilités. — Lescure, utilités et annonces.

Mmes Prosper Bousigues, premiers rôles forts. — Bury-Pastelot, jeunes premiers rôles et jeune première. — Vernin, deuxièmes et premières amoureuses. — Boieldieu, ingénuités, deuxième amoureuse. — Thénard, caractères. — Anthaume, soubrettes. — Estelle Coeffé, rôles de convenances.

OPÉRA.

MM. Raguenot, fort premier ténor. — Audran, jeune premier ténor léger. — Lovendal, deuxième ténor et premier. — Henri-Jules, troisième ténor. — Baptiste, baryton. — Boucher, première basse. — Fleury, id. comique. — Anatole, deuxième et troisième basse. — Samson, deuxième idem. — Charles fils, Laruette, ténors comiques. — Dhéron, ténor comique.

Mmes Pouilley, première chanteuse en tous genres. — Ozy, deuxième première chanteuse. — Renouf, forte première chanteuse, Falcon, Stoltz. — Émilie, première Dugazon, Jenny-Colon, etc. — Vernin, deuxième et première id. — Prosper Bousigues, mères Dugazon. — Thénard, duègnes. — Warot, deuxième id. — Laviolette, troisièmes amoureuses en tous genres. — Estelle Coeffé, coryphée, rôles de convenances. — Rousset, id. chef d'attaque. — Émilie Salliége, coryphée.

Chœurs : 16 hommes, 16 dames.

École de chant : 30 personnes.

BALLET.

MM. Léon père, maître des ballets. — Salesses, chef de l'école de danse. — Daumont, premier danseur noble. — Page, id. demi-caractère. — Charvet, troisième et deuxième idem. — Jansolin, danseur comique. — Blanchard jeune, mime.

Mmes Guy-Stéphan, première danseuse. — Page, id. demi-caractère. — Laborderies, troisième id. — Betton, mime.

16 figurants, 16 figurantes.

Élèves de l'école de danse.

M. Schaffner, chef d'orchestre en chef. — 45 musiciens.

Tableau de la première troupe du deuxième arrondissement théâtral de MM. H. Grésard et Alexandre Panot, directeurs privilégiés.

ADMINISTRATION.

MM. H. Grésard, Alexandre Panot, administrateurs. — Félix Dubray, maître de musique. — Constant Guyot, pre-

mier régisseur. — Darfranc, deuxième régisseur. — Madame Montlucq, souffleuse et bibliothécaire.

COMÉDIE, DRAME, VAUDEVILLE ET OPÉRA ACCESSOIRES.

MM. H. Gérard, premiers rôles en tous genres. — Perrault, premiers rôles et des jeunes premiers rôles dans la comédie, le drame et le vaudeville. — Constant-Guyot, fort jeune premier et des jeunes premiers rôles dans la comédie, le drame et le vaudeville, ainsi que des rôles annexés dans l'opéra. — Alexandre, seconds amoureux dans la comédie, le drame et le vaudeville, et des rôles dans l'opéra. — Alphonse, seconds amoureux, seconds et troisièmes comiques dans la comédie, le drame, le vaudeville et l'opéra pour les rôles y annexés. — Vienne, pères nobles, financiers dans la comédie, le drame, le vaudeville et rôles annexés dans l'opéra. — Sainval, premiers comiques jeunes dans la comédie, le drame, le vaudeville, ainsi que des rôles annexés dans l'opéra. — Train, premiers comiques marqués et grimes dans la comédie, le drame, le vaudeville et rôles annexés dans l'opéra. — Darfranc, troisièmes rôles et grandes utilités.

Mmes Constant-Joigny, premiers rôles et jeunes premiers rôles dans la comédie, le drame et le vaudeville. — Monneuse, fortes jeunes premières et fortes ingénuités dans la comédie, le drame, le vaudeville et l'opéra accessoire. — Ducouret, jeunes premiers rôles et des fortes jeunes premières dans la comédie, le drame et le vaudeville, ainsi que des rôles annexés dans l'opéra. — Aline, les secondes amoureuses et des ingénuités dans la comédie, le drame, le vaudeville et l'opéra pour les rôles y annexés. — Eugénie, soubrettes et travesties dans la comédie, le drame et le vaudeville, et des rôles dans l'opéra. — Perrault, secondes et troisièmes amoureuses dans la comédie, le drame, le vaudeville et l'opéra

accessoire. — Bayeo, duègnes et caractères dans la comédie, le drame, le vaudeville et l'opéra accessoire. — Vienne, grandes utilités.

MM. Grésard, titulaire, depuis cinq ans, du premier privilége du deuxième arrondissement dramatique, et Alexandre Panot, ex-associé de M. Paulin, second privilégié, envieux de satisfaire un public éclairé et d'autant plus exigeant qu'il est voisin de la capitale, ont mis tous leurs soins à bien former le cadre de leur troupe. Le but de leur exploitation théâtrale étant de mériter tous les suffrages, ils n'ont reculé devant aucuns sacrifices pour l'atteindre. Ils pensent y être parvenus en réengageant des artistes connus du public, et qui, déjà bien accueillis par lui, feront tous leurs efforts pour ne pas déchoir dans son estime, que les nouveaux pensionnaires de MM. Grésard et Panot tâcheront de mériter.

Un autre usage qui se transmet encore en province, et qui est pour le public l'occasion d'apprécier, de récompenser et de punir, c'est celui des réceptions dans les débuts d'une troupe au commencement de l'année théâtrale, et celui des adieux avant l'époque de la séparation : l'on peut juger, à ce sujet, du bon goût et de l'esprit des provinces : voici différents extraits des journaux spéciaux.

Havre, 1er mai. La représentation d'hier qui clôturait l'année théâtrale, offrait une combinaison bizarre. A proprement parler, celle-ci n'était composée que de pièces et de morceaux de toutes sortes d'ouvrages, c'était une véritable macédoine

dramatique ; mais ici une intention qu'on ne saurait blâmer avait motivé cette singularité : par ce moyen nos artistes, en général, demeuraient présents à la mémoire du public ; de sorte que chacun d'eux pouvait recevoir sa part des témoignages de satisfaction ou de mécontentement qu'il est d'usage d'exprimer en pareil cas. Les *Impressions de voyages*, qui paraissaient en première ligne, permirent à M. Pâris, notre plaisant Trial, de reconnaître l'affection dont on est pénétré pour lui. *Dieu vous bénisse*, qui venait ensuite, mit en évidence M. Chatelet, jeune artiste rempli de mérite, auquel on témoigna, par de chauds applaudissements, le vif regret que son départ cause à tout le monde. Notre excellente deuxième basse-taille, M. Breton, qui tient aussi l'emploi des financiers et pères nobles, en se montrant dans cette bluette revêtu du costume du président de Surgeon, obtint une part légitime de la satisfaction générale. Mmes St-Ange et C. Gilbert ne furent pas oubliées non plus. Mais l'actrice qui jusque-là fut accueillie avec une ardeur qui tenait de l'enthousiasme, c'est madame Marneffe, notre excellente prima donna, que des acclamations, des bravos répétés entourèrent lorsqu'elle parut dans le rôle de Madeleine, du *Postillon de Longjumeau*. M. Altairac, qui l'accompagnait, se trouva aussi admis à partager cette brillante ovation, qui reprit une force nouvelle quand M. Hermann-Léon, jeune basse chantante, et M. Marchand, notre joyeux Laruette, arrivèrent chacun à son tour.

Après le premier acte du *Postillon*, le genre sérieux, qui nécessairement devait avoir sa place comme les autres, fut représenté par le deuxième acte des *Enfants d'Édouard*. Au lever de la toile, M. Fortier, chargé du personnage de Glocester, se trouvait en scène. A peine l'eut-on aperçu, que des exclamations, des applaudissements réitérés qui retentirent de toutes parts, vinrent prouver à ce comédien habile com-

bien son talent est apprécié de tous. Ç'a été bien autre chose encore quand madame Fortier arriva environnée de son cortége de reine. Sa présence renouvela les applaudissements, les cris, les bravos de l'assemblée entière, et devint le signal d'une pluie de couronnes et de bouquets qui tombèrent à ses pieds. Pareille ovation fut décernée à madame Marneffe quand elle reparut dans le rôle de Mathilde, de *Guillaume Tell*. Déjà une réception éclatante avait marqué sa venue dans l'opéra de M. Adam, mais celle qu'on lui réservait pour cet instant ne peut à coup sûr lui être comparée. Notre charmant ténor, qui chantait le rôle d'Arnold, ne fut pas négligé, et, comme tous les artistes préférés du public, il fut applaudi et choyé à outrance. Enfin, cette fin d'année, qui rappelait assez la faveur avec laquelle notre troupe avait été reçue à son début, se termina par le troisième acte des *Saltimbanques*, dans lequel MM. Marchand, Pâris, Assenac et l'agaçante madame Janin, acquirent la certitude du plaisir qu'on aura à les revoir. Puis, non contente d'avoir exprimé par tous les moyens usités les sentiments qu'elle éprouvait pour ses acteurs, la multitude voulut jouir encore de la présence de ceux qu'elle aime, et après le spectacle elle rappella à grands cris mesdames Marneffe, Fortier, Janin, Dorsan, C. Gilbert, St-Ange; MM. Fortier, Nourrit, Herrmnan, Chatelet, Marchand, Pâris, Altairac, Baptiste, Breton et Assenac, et jusqu'à M. Robin, chef d'orchestre, à qui l'on devait bien aussi cette juste récompense de ses pénibles travaux.

Qu'il y ait justice dans les ovations, soit : le public est le juge et le maître; mais il manque à sa dignité quand il conserve des souvenirs fâcheux

pour exercer une vengeance désespérante pour l'artiste qui en est la victime.

En résumé, disons-le, le théâtre actuel ne remplit pas, de nos jours, la fonction qu'il remplirait si les ouvrages, empreints de sentiments sympathiques avec les véritables besoins des spectateurs, les enseignaient dans le but d'arriver à des perfectionnements moraux; et cette fonction, il l'exerçait dans le dernier siècle, alors que l'art dramatique, plus sérieusement traité, réunissait, au moins par l'esprit, les provinces à la métropole.

Ce qui surtout nous semble produire un fâcheux résultat sur l'esprit des spectateurs de province, c'est l'importance qu'en général les auteurs donnent à la richesse dans leurs ouvrages, de quelque genre qu'ils soient; on joue avec les millions comme avec les choses les plus simples et les plus ordinaires de la vie : toutes les difficultés s'aplanissent par l'argent; on s'incline devant l'homme riche, on l'honore; il peut tout ce qu'il veut; enfin tout crime est justifié pour arriver à la possession de l'or. Cette idée de posséder la richesse, en occupant l'esprit des citoyens, même dans leurs plaisirs, inspirée qu'elle est d'ailleurs par l'organisation politique pour les droits d'élire

et de juger, détruit chaque jour davantage les nobles traditions de la réciprocité de bons offices, de secours, la douce pitié, le dévouement que le christianisme entretenait depuis tant de siècles dans les familles, pour les siens et pour les proches. L'esprit de calcul a remplacé cette hospitalité qui jadis amenait un habitant des grandes villes au foyer de l'habitant des campagnes; l'égoïsme a rétréci la table du riche, et surtout celle de quiconque sent la nécessité de le devenir. Le théâtre agit dans ce sens, et conduit plus qu'on ne le croit au crime ou au suicide, c'est-à-dire, aux moyens de s'enrichir, et au désespoir de ne pouvoir pas y arriver. Les millions coûtent peu à M. Scribe, c'est vrai, et il lui coûte peu aussi de rire et de chanter sur la tombe de ces pauvres fous qui répugnent moins à se tuer qu'à l'imiter.

LE THÉATRE FRANÇAIS A L'ÉTRANGER.

On peut apprécier la valeur philosophique de notre théâtre actuel par le seul fait de la faveur dont jouit le répertoire en Russie, en Autriche, en Italie.

Cependant nous ne sommes plus au temps où la grande Catherine accueillait Diderot à l'Ermitage, où l'empereur Joseph II visitait Paris en philosophe : les révolutions ont fait réfléchir les gouvernants, et tout ce qui vient de France est suspect. Mais, quand il s'agit de plaisirs, dès qu'il est question du théâtre, c'est pourtant vers elle que tous les yeux se tournent. C'est le centre

d'activité où les arts, tout asservis qu'ils soient, jettent encore les plus vives lumières. Les ponts-levis s'abaissent pour laisser pénétrer dans les États despotiques les artistes, et surtout les interprètes de notre vieille renommée dramatique. Quand on entend nos pièces, on reconnaît que nous sommes plus noirs que diables, et que l'ordre de choses sorti des barricades est beaucoup plus dans le système de la Sainte-Alliance qu'il n'en a l'air. Qu'importe après tout, que le despotisme soit dans la loi ou dans la volonté de celui qui gouverne, pourvu qu'il maintienne le principe! Et si l'on voulait y réfléchir, hors des frontières, on verrait aussi que l'aristocratie, pour être celle des écus, n'en est que mieux privilégiée. C'est un autre principe maintenu dans le sens des États du Nord, car il doit peu importer que ce soit le préjugé de la naissance ou celui de la richesse qui règne : l'absurdité de l'un vaut celui de l'autre. On vient au monde sans savoir ce qu'on fait, mais on le sait parfaitement en s'enrichissant par tous les moyens possibles. Le vol prouve une supériorité de capacité sur le hasard qui fait naître tout riche; et comme la noblesse de tous les pays peut, sans déroger, réunir en elle une double aristocratie, la rancune gardée contre notre gouvernement

doit s'effacer peu à peu par le moyen du théâtre.

C'est pourtant une chose certaine, on a voulu, après 1830, rompre toute communication avec la France! Les monarques du Nord, dans leur prudence, ont cru pouvoir maîtriser l'influence naturelle de l'esprit d'émancipation ; ils se sont crus assez puissants pour dire aux flots de cette mer atmosphérique qui s'agite au-dessus de leur tête, au souffle du génie français : *Vous n'irez pas plus loin.* Mais rien de ce qui est impossible ne dure longtemps. Les idées pénétraient sous la forme d'un vêtement avec le nom de mode; et, grâce à la nullité d'intention des auteurs dramatiques, elles se glissaient à l'insu des surveillants, à l'insu des écrivains de théâtre eux-mêmes, dans le refrain du couplet le plus innocent, dans le dialogue le plus marivaudé; car les esprits qui sentent le besoin d'une idée la trouvent partout, et l'instinct est un *jeune premier* qui joue chaque soir *la Précaution inutile.* Aussi vrai que la révolution anglaise n'a rien changé sur le continent, aussi vrai que la révolution française a ébranlé tous les trônes, l'esprit français est appelé à féconder les germes d'émancipation que chaque peuple porte en soi, d'après la logique de l'espèce humaine à qui Dieu a tracé la route et marqué le but.

Si l'on considère l'esprit français sous sa forme dramatique, on le voit régner non-seulement sur l'Europe, mais encore dans cet antique berceau de la civilisation, sur ce sol où le feu de la révolution alla s'épurer au-dessus des ruines de Memphis; et dans l'antique Hippone, avec nos jeunes soldats; et dans le nouveau monde, au souvenir des triomphes de l'indépendance, à laquelle nous avons contribué. Partout où la langue française fait connaître le mouvement de notre activité, notre théâtre laisse les traces de son passage. Londres, Saint-Pétersbourg, Lisbonne, la Haye, ont des théâtres français; une troupe de comédiens promène notre répertoire de Milan à Florence; et Rome, dit-on, cet ancien chef-lieu d'un département de la France, oubliera l'occupation d'Ancône, au souvenir de l'évacuation, en écoutant nos acteurs, par les soins de M. Doligny, que Dieu conduise. C'est avec le répertoire du *théâtre de Madame* que la bonne compagnie autrichienne s'amuse elle-même, grâce au zèle des élégants de la diplomatie de tous les pays : là, dans les salons de l'ambassadeur de Russie, en présence de M. de Metternich, les cinq grandes puissances se trouvent représentées dans une petite pièce où l'on chante plus ou moins faux, par esprit de corps.

La grave république de Genève n'a-t-elle pas un théâtre, quoiqu'elle élève une statue à l'auteur de la *Lettre sur les spectacles?* Toute la Belgique n'est-elle pas aussi française que la scène de l'Opéra-Comique et celle du boulevard du Temple? Est-ce que les comédiens français connaissent des frontières? Interrogez la littérature actuelle dans tous les pays civilisés, et vous la verrez reproduire textuellement les élucubrations de la nôtre; selon le goût des localités, on traduit le drame de MM. Victor Hugo et Alexandre Dumas, ou celui de MM. Scribe et Ancelot; enfin, tout faibles et petits que nous soyons, notre supériorité est encore le préjugé de tous les peuples; et le théâtre, en propageant la culture de notre langue, continue le catholicisme de la France en dépit qu'on en ait.

L'indécision politique de l'époque explique naturellement celle des littératures; aussi est-ce à la science, à la philosophie qu'il faut demander les secrets de l'avenir. Sous ce point de vue, les diverses écoles s'étudient réciproquement, en France, en Allemagne, en Angleterre; et si nous ne connaissons pas encore d'école russe, en revanche le gouvernement du czar profite habilement de tout ce qui s'élabore dans le monde civilisé pour arri-

ver à ses fins, tout en retardant le jour de l'émancipation populaire. A l'empereur Nicolas, à la noblesse russe arrivée presque au niveau des connaissances que nous avons acquises dans les arts et dans les sciences, il faut les plaisirs du théâtre; et tant que les puissants pourront satisfaire leurs besoins intellectuels et en préserver le peuple, notre répertoire dramatique sera, sur les rives de la Baltique et de la mer Noire, le point de contact au moyen duquel l'esprit français stimulera le mouvement ascensionnel de la civilisation moscovite.

DES THÉATRES ÉTRANGERS RELATIVEMENT A LA FRANCE.

L'indifférence des Français pour les langues étrangères est un effet naturel, comme l'ardeur des étrangers pour connaître la nôtre; c'est un élan instinctif, sinon le résultat de la certitude d'une supériorité de notre génie national dans son activité et dans son but, relativement aux autres nations et dans leur propre intérêt. L'influence de la France est historiquement prouvée depuis Charlemagne; elle a été séculairement ressentie, malgré les vicissitudes inhérentes à la vie des peuples comme à celle des individus. Notre théâtre ne doit son origine qu'au sentiment chrétien, c'est-à-dire social;

et si, depuis, il emprunta aux Grecs leurs formes sévères, aux Espagnols quelques sujets, aux Anglais quelque licence, et, tout récemment, aux Allemands quelques rêveries, il a rempli noblement sa fonction nationale et internationale; il a contribué à la révolution française, il en a porté les germes hors des frontières; il est l'expression de la langue, comme la langue est l'expression de l'esprit : et l'esprit français, c'est la voix de l'avenir. Shakspeare, Calderon, Alfieri, Schiller, sont des noms célèbres; mais quelle révolution politique rappellent-ils à la pensée quand on les prononce? Les théâtres étrangers viennent se perdre dans le nôtre, comme des ruisseaux tributaires dans un grand fleuve.

Cette prétention, fondée sur les faits irréfragables que la France fait hautement valoir, relativement à son influence morale, a été le sujet de nombreuses dénégations de la part des étrangers. C'est notamment en Allemagne, que des esprits méditatifs, mais aigris par le succès de nos armes, lorsqu'elles mettaient si souvent en question l'avenir des États, ont tendu noblement, mais en vain, à l'unité germanique. L'occasion s'offre à nous de citer ici le nom du célèbre critique Schlegel ; pour parler de lui, nous avions attendu qu'il fût

question des théâtres étrangers, moins pour les opposer au nôtre, que pour confirmer toutes nos assertions en sa faveur.

« Le premier but de Schlegel, dit le traducteur du *Cours de littérature dramatique* de cet auteur, est de prouver que des goûts différents, mais également fondés sur des dispositions primitives de la nature humaine, ne sont point inconciliables, et qu'ainsi, l'admiration pour la tragédie grecque, et pour ce qu'il appelle en général le genre classique, n'exclut pas un vif sentiment des beautés de Shakspeare, de Calderon et de toute la poésie romantique. Il établit des distinctions très-justes et très-ingénieuses entre l'esprit de l'antiquité et celui qui a pris naissance dans le moyen âge, et toute cette partie est digne d'un auteur réputé le premier critique de l'Allemagne. Mais pourquoi donc M. Schlegel ne fait-il aucune part au génie particulier des siècles tout à fait modernes? Pourquoi, sous le rapport de l'art dramatique, n'envisage-t-il les Français que comme des imitateurs des Grecs? L'adoption d'une forme est-elle l'imitation d'une manière? Et quand un esprit différent a réagi sur cette forme et l'a modifiée, que reste-t-il qui réponde à l'idée de copie? Lors même qu'il serait vrai que les premières

tragédies françaises ont été calquées sur des modèles grecs, l'histoire d'un art, de même que celle de plusieurs grands artistes, ne peut-elle pas prouver qu'on se fraye souvent une route nouvelle après avoir commencé par suivre les pas d'un guide? Si, d'après M. Schlegel, le théâtre d'une nation doit, pour être véritablement original, offrir l'expression poétique de ses sentiments et de ses idées, pourquoi ce caractère d'originalité n'aurait-il pas été imprimé au théâtre français par les génies supérieurs qui, les premiers, ont fait entrer la poésie dramatique dans la sphère de la civilisation la plus achevée? Enfin, si l'inspiration poétique mérite surtout notre hommage, si elle doit donner du prix aux ouvrages mêmes qui nous paraissent les plus irréguliers, pourquoi ne la reconnaîtrions-nous pas au travers des formes sociales comme au travers des formes sauvages, et pourquoi la perfection seule mettrait-elle obstacle à cette admiration?

« M. Schlegel prétend que le système dramatique des Français tient à la nature de leur langue et à l'ensemble de leur culture morale. Si cela est, on doit chercher quelle est la force cachée qui a développé, presque simultanément, en France, et la littérature et toutes les branches des connais-

sances humaines; il faut que ce soit un principe actif, puisque le mouvement prodigieux qui, depuis un siècle et demi, a sans cesse agité les esprits, dans différents sens, ne permet pas d'en admettre un autre. Or, l'imitation est un principe mort et stérile, dont l'influence ne se serait pas d'ailleurs étendue hors des limites de l'art dramatique.

« Peut-être M. Schlegel se serait-il approché de la vérité si, en reconnaissant le pouvoir qu'a exercé en France la société, il l'avait envisagée autrement que sous le rapport de la gêne et de l'étiquette, s'il y avait vu un foyer d'activité qui multiplie les forces par le mouvement, et fait que les facultés de chacun s'augmentent de celles de tous. Le goût de la conversation, le talent de répandre du charme sur les sujets les plus sérieux, comme de l'intérêt sur les plus frivoles, ont, à diverses époques, rendu la société française la première de toutes, non-seulement pour l'agrément, mais pour les lumières, et pour la quantité d'idées qui y étaient en circulation. Elle a inspiré et dominé la littérature, parce que les hommes de lettres sentaient ce qu'ils lui devaient, et que leurs ouvrages les plus distingués n'étaient souvent que des interprétations heureuses des senti-

ments et des pensées de la nation. — Si donc l'on voulait caractériser les époques les plus glorieuses pour le genre humain, et que l'on dît avec M. Schlegel que l'esprit classique a régné dans l'antiquité, et que l'esprit romantique, né dans le moyen âge, a encore animé les siècles les plus éclairés qui ont immédiatement suivi cette époque, peut-être pourrait-on ajouter que l'esprit social a vivifié les temps tout à fait modernes, et déterminé le genre particulier de culture morale dont la France a été le centre. On examinerait la nature de cet esprit, et l'on chercherait quelles sont les facultés qu'il exalte, et quelles sont les facultés auxquelles il ôte peut-être quelque chose de leur énergie ; on verrait qu'en électrisant vivement les hommes, il leur donne, comme par inspiration, le sentiment des convenances et du bon goût, et peut-être trouverait-on dans la tragédie française elle-même un symbole frappant de cet esprit. — M. Schlegel montre toujours un sentiment si vrai des beautés de la poésie, il a un discernement toujours si fin et quelquefois si juste, il sait même si bien relever les avantages des modèles français sur les copies des étrangers, que de telles préventions paraîtraient étonnantes, s'il ne nous aidait pas à les

expliquer. On voit qu'elles sont dues, en premier lieu, au ressentiment causé par le mépris avec lequel les admirateurs exclusifs du théâtre français ont souvent parlé de celui des autres nations, mépris qui fait que les critiques étrangers envisagent comme des représailles ce que nous regardons comme une agression ; et ensuite à l'état déplorable où l'art dramatique a été longtemps en Allemagne. La scène allemande était inondée de mauvaises traductions du français, une imitation gauche et empesée des formes françaises envahissait peu à peu les lettres et la société, on perdait toute originalité, sans l'échanger contre de la grâce, lorsque Lessing sonna le tocsin. Goethe et Schiller se réveillèrent et posèrent d'une main plus hardie qu'assurée, les fondements d'un théâtre national. L'esprit des Allemands a pris depuis lors, dans différents genres, un grand essor, qui a toujours suivi la même direction. La nouvelle école allemande, à la tête de laquelle sont les deux MM. Schlegel, a fait un corps de doctrines d'une foule d'opinions analogues. Un grand respect pour la haute antiquité et pour celle du moyen âge, le culte des pensées universelles et des sentiments enthousiastes, l'idée que le christianisme est la seule source féconde

où la poésie moderne soit à portée de puiser (idée que peut au reste revendiquer la France, puisqu'elle a été revêtue d'un grand éclat dans les ouvrages de M. de Châteaubriand et de madame de Staël), une horreur prononcée pour cette théorie, également avilissante et dangereuse, qui fonde la morale sur l'intérêt personnel, une philosophie platonicienne, une métaphysique idéaliste, voilà en peu de mots le système de l'école allemande, tel qu'on peut déjà l'entrevoir dans cet ouvrage; système qu'un langage parfois un peu mystique, et quelques idées poétiques dont on s'est trop pressé de faire l'application aux sciences naturelles, ont de bonne heure discrédité en France, mais qui n'est pas moins remarquable par une grande élévation de pensées, par des vues neuves, fondées sur de prodigieuses connaissances, et par le noble but de ranimer dans le cœur de l'homme tous les sentiments qui font la gloire de l'humanité.»

Après avoir si bien fait connaître un critique, il est encore utile de le traduire. Cependant que nous apprendra-t-il que nous n'ayons déjà dit ? Qui ne sent tout de suite que nos prétendus novateurs actuels sont les enfants naturels de l'école allemande ? Et qu'ont-ils produit, à l'aide de leur mère,

dans le sens de l'esprit social? Rien. Tout s'est borné à une question de forme, et encore leurs essais pour la résoudre ont-ils été infructueux : ce qu'il y a de plus funeste pour un art, c'est qu'on se permette sans génie, ce que le génie seul peut oser. Si du point de vue de la France et de sa fonction sur le monde, nous nous bornions à un seul mot sur le théâtre anglais et sur le théâtre allemand, nous dirions que, pour influer sur la civilisation européenne, le premier est venu trop tôt et le second trop tard; entre l'époque de Shakspeare et celle de Schiller, la France seule a fait l'œuvre de l'émancipation. Mais nous ne croyons pas inutile d'entrer dans quelques considérations spéciales sur le théâtre des Anglais, des Espagnols, des Allemands et des Italiens, non par l'analyse et la critique des auteurs, notre cadre ne le permet pas, et d'ailleurs ce travail existe, mais au point de vue de la fonction sociale, relativement à leur pays originaire, et relativement aux pays étrangers.

DU THÉATRE ANGLAIS.

On ne peut nier le génie de Shakspeare; et rien ne l'atteste mieux que l'époque où il s'est manifesté. S'il est le représentant dramatique de la Grande-Bretagne dans le panthéon de la civilisation universelle, pourquoi n'a-t-il pas exercé hors de l'Angleterre la même influence que dans cette île? et jusqu'à quel point a-t-il exercé de l'empire sur les mœurs et sur la civilisation des Anglais? Voilà par quelles questions on peut aider à résoudre celle de l'importance du théâtre en général, et, en particulier, celle du théâtre français.

Le génie social du catholicisme a partout fait naître des conséquences identiques de son organisation; partout les mêmes besoins ont nécessité les mêmes manifestations; partout la forme dramatique du culte a inspiré l'art théâtral : le saint roi Édouard III, qui mourut en 1038, ordonna, pendant son règne, « *qu'une assemblée d'hommes nommés* Vagrans, *qui avaient fait des mascarades par toute la ville, seraient fustigés hors de Londres, parce qu'ils représentaient des choses scandaleuses dans des petits cabarets, et autres endroits où toute la populace s'assemblait.* » Mêmes ordonnances eurent lieu du temps de Charlemagne en France. Mais on ne peut voir, dans ces tentatives de jeux coupables, rien qui annonce le théâtre : les représentations sacrées seules en sont l'origine à Londres comme à Paris.

Sous Richard II, qui régnait en 1378, le clergé et les enfants de l'école de Saint-Paul présentèrent un placet au roi, priant Sa Seigneurie « de faire défense à *une troupe de gens non experts*, de représenter l'histoire du Vieux Testament, au grand préjudice dudit clergé, lequel a eu grandes dépenses et frais pour la représenter publiquement aux fêtes de Noël. » L'usage était donc introduit de représenter l'histoire sacrée à Londres,

et le clergé et les enfants de l'école de Saint-Paul étaient seuls experts dans ces représentations? Richard II régna jusqu'en 1399, et ce fut en 1398 seulement que les confrères de la passion donnèrent en France, au bourg de Saint-Maur, les premières représentations des mystères. On peut conclure de ce rapprochement, que si les Anglais n'ont pas précédé les Français dans une manifestation sentimentale des idées sociales par le moyen scénique, du moins on ne doit plus leur contester la première intention d'en tirer un profit pécuniaire. La représentation d'un sujet profane eut lieu, pour la première fois, sous Henri VIII. Voici ce que les chroniques de Londres disent à ce sujet : « Le septième de mai 1520, le roi fit préparer une mascarade, et ordonna qu'on élevât un théâtre dans sa grande salle de Greenwich, etc.; le roi, la reine et les seigneurs y vinrent à la représentation d'une bonne comédie de Plaute. » Si l'on se rappelle quel était le caractère du roi Henri VIII, son pédantisme d'érudition et sa ferveur pour la réforme, pour cette religion dont il s'était déclaré le chef, on ne s'étonnera pas qu'*une bonne comédie de Plaute* ait été jouée à Londres, à une époque où l'on ne représentait à Paris que des mystères sacrés; car ce fut seulement en 1548 qu'un

arrêt du parlement défendit la représentation des sujets sacrés; cependant rappelons que Jacques Mirlet, étudiant, avait fait jouer, le 2 décembre 1450, le mystère de *la Destruction de Troie.*

Il y avait à Paris comme à Londres, à la fin du XVI[e] siècle, des comédiens de profession; mais les guerres civiles religieuses désolaient la France pour lui conserver son unité et son influence; et tandis que le génie social fondait ainsi le sol où devait s'élever le théâtre français, comme nouveau moyen catholique, Shakspeare trouvait dans la reine Élisabeth la protection que Louis XIV devait accorder plus tard à Molière pour la gloire de l'esprit humain.

Avant de poursuivre, ou, pour mieux dire, avant d'entrer dans aucune considération sur le théâtre anglais, séparons en deux classes le théâtre moderne européen, à savoir: le théâtre catholique, qui comprend les langues française, espagnole et italienne; et le théâtre protestant, qui se compose des langues anglaise et allemande. Cette division nous sert naturellement à confirmer tout ce que nous avons dit de l'influence du théâtre français, et à faire bien apprécier ce que nous avons à dire des théâtres anglais, espagnol et allemand. Et d'abord, laissons parler M. de Châ-

teaubriand, sur la réformation : « Luther, dit-il, moine apostat, approbateur du massacre des paysans; Calvin, docteur aigre, qui brûla Servet; Henri VIII, réviseur du Missel, et qui fit périr soixante et douze mille hommes dans les supplices : voilà ses trois christs. » Voilà aussi les trois hommes qui doivent, par les langues auxquelles ils correspondent, non pas caractériser les théâtres, mais en quelque sorte donner la mesure des scrupules et des licences, en fait de moyens scéniques. D'un autre côté, nous avons cité ce passage pour dégager notre conscience d'avoir quelquefois prononcé le nom de Robespierre. « La communion réformée, écrit M. de Châteaubriand, n'a jamais été aussi populaire que le culte catholique; de race princière et patricienne, elle ne sympathise pas avec la foule.

« Équitable et moral, le protestantisme est exact dans ses devoirs, mais sa bonté tient plus de la raison que de la tendresse : il vêt celui qui est nu, mais il ne réchauffe pas dans son sein; il ouvre des asiles à la misère, mais il ne vit pas et ne pleure pas avec elle dans ses réduits les plus abjects; il soulage l'infortune, mais il n'y compatit pas. Le moine et le curé sont les compagnons du pauvre; pauvres comme lui, ils ont pour leurs

compagnons les entrailles de Jésus-Christ : les haillons, la paille, les plaies, les cachots ne leur inspirent ni dégoût ni répugnance; la charité en a parfumé l'indigence et le malheur. Le prêtre catholique est le successeur des douze hommes du peuple qui prêchèrent Jésus-Christ ressuscité; il bénit le corps du mendiant expiré, comme la dépouille sacrée d'un être aimé de Dieu et ressuscité à l'éternelle vie. Le pasteur protestant abandonne le nécessiteux sur son lit de mort; pour lui les tombeaux ne sont point une religion, car il ne croit pas à ces lieux expiatoires où les prières d'un ami vont délivrer une âme souffrante. Dans ce monde, le ministre ne se précipite point au milieu du feu, de la peste; il garde pour sa famille particulière ces soins affectueux que le prêtre de Rome prodigue à la grande famille humaine.

« Sous le rapport religieux, la réformation conduit insensiblement à l'indifférence ou à l'absence complète de la foi : la raison en est que l'indépendance de l'esprit aboutit à deux abîmes : le doute ou l'incrédulité.

« Et par une réaction naturelle, la réformation, à sa naissance, ressuscita le fanatisme catholique qui s'éteignait : elle pourrait donc être accusée

d'avoir été la cause indirecte des meurtres de la Saint-Barthélemi, des fureurs de la Ligue, de l'assassinat de Henri IV, des massacres d'Irlande, de la révocation de l'édit de Nantes, et des dragonnades. Le protestantisme criait à l'intolérance de Rome, tout en égorgeant les catholiques en Angleterre et en France, en jetant au vent les cendres des morts, en allumant les bûchers à Genève, en se souillant des violences de Munster, en dictant les lois atroces qui ont accablé les Irlandais, à peine aujourd'hui délivrés après trois siècles d'oppression. — La réformation, pénétrée de l'esprit de son fondateur, se déclara ennemie des arts; elle saccagea les tombeaux, les églises et les monuments, elle fit en France et en Angleterre des monceaux de ruines. En retranchant l'imagination des facultés de l'homme, elle coupa les ailes au génie et le mit à pied. — Si la réformation, à son origine, eût obtenu un plein succès, elle aurait établi, du moins pendant quelque temps, une autre espèce de barbarie : traitant de superstition la pompe des autels, d'idolâtrie des chefs-d'œuvre de la sculpture, de l'architecture et de la peinture, elle tendait à faire disparaître la haute éloquence et la grande poésie, à détériorer le goût par la répudiation des modèles, à introduire quel-

que chose de froid, de sec, de doctrinaire, de pointilleux dans l'esprit; à substituer une société guindée et tout matérielle, à une société aisée et tout intellectuelle, à mettre les machines et le mouvement d'une roue en place des mains et d'une opération mentale. — Shakspeare, selon toutes les probabilités, s'il était quelque chose, était catholique; Pope et Dryden le furent; Milton a imité quelques parties des poëmes de saint Avite et de Masenius; Klopstock a emprunté la plupart des croyances romaines. De nos jours en Allemagne, la haute imagination ne s'est manifestée que quand l'esprit du protestantisme s'est affaibli et dénaturé : les Goethe et les Schiller ont montré leur génie en traitant des sujets catholiques. Rousseau et madame de Staël, en France, font une brillante exception à la règle; mais étaient-ils protestants à la manière des premiers disciples de Calvin? C'est à Rome que les peintres, les architectes et les sculpteurs des cultes dissidents viennent aujourd'hui chercher des inspirations que la tolérance universelle leur permet de recueillir. — Jetez les yeux sur le nord de l'Europe, dans les pays où la réformation est née, où elle s'est maintenue, vous verrez partout l'unique volonté d'un maître : la Prusse, la Saxe sont

restées sans la monarchie absolue; le Danemark était devenu un despotisme légal.

« Le protestantisme échoua dans les pays républicains; il ne pénétra point dans la monarchie élective et républicaine de Pologne; il ne put envahir Gênes; à peine obtint-il à Venise et à Ferrare une petite église clandestine qui mourut : les arts et le beau soleil du Midi lui étaient mortels.

« En Suisse, il ne réussit que dans les cantons aristocratiques, analogues à sa nature, et encore avec une grande effusion de sang. Les cantons populaires ou démocratiques, Schwitz, Uri et Underwald, berceau de la liberté helvétique, le repoussèrent.

« En Angleterre, il n'a point été le véhicule de la constitution, formée bien avant le seizième siècle, dans le giron de la foi catholique. Quand la Grande-Bretagne se sépara de la cour de Rome, le parlement avait déjà jugé et déposé des rois; les trois pouvoirs étaient distincts; l'impôt et l'armée ne se levaient que du consentement des communes et des lords; la monarchie représentative était trouvée et marchait. »

On comprend quel auxiliaire puissant nous trouvons dans ces passages, où tant de grandes vérités historiques sont si noblement dites, et pourquoi

nous les avons cités textuellement. Nous devons en conclure, en faveur du théâtre français, cette vérité non moins importante, qu'il continue l'œuvre de l'Église, la prédication catholique. Ainsi, nous le voyons, en Angleterre le théâtre ne saurait avoir une fonction, quand la religion paralyse ses efforts et contrarie ses effets. La religion seule fait naître ce besoin d'excentricité qui donne au théâtre, par l'imagination et les arts, un caractère de nationalité propre à agir sur les nations étrangères et à inspirer l'espoir d'un but terrestre, d'un mieux-être moral et matériel. Le théâtre ne saurait affirmer ce que la religion nie à tout moment avec son droit d'intervention dans toutes les actions civiles des citoyens. Pourquoi, en France, le théâtre eut-il une si grande autorité politique? C'est que Bossuet et Molière vont au même but par des chemins différents; c'est parce qu'ils font régner la même idée par la force d'un génie qui prend sa source à la même mamelle. Pourquoi, en Angleterre, le théâtre n'exerce-t-il aucune influence sur la société? C'est qu'il est en contradiction avec l'esprit du protestantisme; Shakspeare et le banc des évêques ne veulent pas la même chose, ne concourent pas au même but. Et pourquoi Shakspeare lui-même, malgré

son génie, est-il resté étranger au mouvement des autres peuples? C'est parce qu'on peut douter, avec M. de Châteaubriand, *s'il était quelque chose*. En effet, on n'impressionne vivement qu'à la condition de bien savoir ce qu'on veut, et de le faire bien savoir à tout le monde. Le *s'il était quelque chose* de M. de Châteaubriand caractérise à merveille Shakspeare et son époque. Les préfaces de Molière comme celles de Beaumarchais ne sont-elles pas d'excellents prônes?

Il faut donc voir dans l'égoïsme de la réformation le principe de l'indifférence si longtemps ressentie pour le théâtre anglais; le contraste offert par M. de Châteaubriand, entre le prêtre catholique et le pasteur protestant, peut s'appliquer au théâtre français et au théâtre anglais. *Le patriarche de l'incrédulité*, Voltaire, n'a-t-il pas étudié en Angleterre le moyen qui devait lui donner la puissance religieuse qu'il niait dans l'Église? Mais quel fruit a-t-il retiré de cette étude spéciale? Qu'a-t-il vu dans le théâtre d'outre-mer? Une forme dont il se sert, pour élargir la voie dans laquelle marche le nôtre. Shakspeare a-t-il échappé au rire de Voltaire, lorsque après l'avoir loué avec admiration, il comprit que tous ne pouvaient comme lui séparer l'alliage de l'or, et se repentit d'avoir *ouvert la porte à la médiocrité, déifié le sauvage ivre,*

placé le monstre sur l'autel. Voltaire ignorait-il rien de ce qui intéressait l'esprit, lui qui fut l'âme de son temps? lui qui régnait à Berlin, qui dédiait *Mahomet* au pape, qui écrivait avec la même plume l'*Essai sur les mœurs*, et tant de contes si plaisamment philosophiques? M. de Châteaubriand fait une exception au sujet de Rousseau et de madame de Staël; mais quelle langue écrivaient-ils? celle de Corneille, de Molière et de Voltaire, celle qui avait produit tant de savants, tant d'orateurs et tant de philosophes! Le mot du ministre de Napoléon qui proscrivait le livre de l'*Allemagne*, est donc plus sérieux qu'on ne le crut dans le temps; cet ouvrage n'*était pas français*, non par l'expression, mais par l'esprit et par le but. Madame de Staël voulait nous faire connaître ce que nos armées ne voyaient pas en parcourant l'Allemagne; mais son effort ne devait rien changer. L'indifférence des Français pour les étrangers est la révélation instinctive de leur génie national.

A la rigueur nous pourrions nous borner à ce qu'on vient de lire relativement au théâtre anglais, en ajoutant toutefois ce que Voltaire disait de Shakspeare: « Le mérite de cet auteur a perdu le théâtre anglais. Il y a de si belles scènes, des morceaux si grands et si terribles répandus dans

ces farces monstrueuses qu'on appelle *tragédies*, que ces pièces ont toujours été jouées avec un grand succès. » Cependant on a tant parlé de Shakspeare, on a tant écrit sur lui, tant fait d'*études* sur son théâtre, que nous ne saurions nous dispenser d'émettre une opinion à cet égard; et entre tant d'opinions diverses, notre embarras est de choisir. Mais puisque nous avons déjà cité M. de Châteaubriand, appuyons-nous encore de l'autorité de son nom.

« Irons-nous plus loin dans notre engouement que nos voisins eux-mêmes? dit-il. En théorie, admirateurs sans réserve de Shakspeare, leur zèle en pratique est beaucoup plus circonspect : pourquoi ne jouent-ils pas tout entier l'œuvre du Dieu? Par quelle audace ont-ils resserré, rogné, altéré, transposé des scènes d'*Hamlet*, de *Macbeth*, d'*Othello*, du *Marchand de Venise*, de Richard III, etc.? Pourquoi ces sacriléges ont-ils été commis par les hommes les plus éclairés des trois royaumes? Dryden assure que la *langue de Shakspeare est hors d'usage*, et il repétrit avec Davenant les ouvrages de Shakspeare. Shaftesbury déclare que le style du vieux ménestrel est *grossier et barbare, ses tournures et son esprit tout à fait passés de mode.* Pope remarque qu'il a écrit

pour la populace, sans songer à plaire à *des esprits d'une meilleure sorte, qu'il présente à la critique le sujet le plus agréable et le plus dégoûtant.* Tete s'était approprié *le roi Lear*, alors si complétement oublié, qu'on ne s'aperçut pas du plagiat. Rowe, dans sa Vie de Shakspeare, prononce aussi bien des blasphèmes. Sherloc a osé dire qu'*il n'y a rien de médiocre dans Shakspeare;* que tout ce qu'il a écrit est excellent ou détestable; que jamais il ne suivait ni même ne conçut un plan, mais qu'il fait souvent fort bien une scène. Lansdown a poussé l'impiété jusqu'à refaire *le Marchand de Venise.* Prenons bien garde à d'innocentes méprises : quand nous nous pâmons à telle scène du dénoûment de *Roméo et Juliette*, nous croyons brûler d'un pur amour pour Shakspeare, et nos ardents hommages s'adressent à Garrick. Comme le jeune Diafoirus, nous nous trompons de caresses, de personnes et de compliments : — « Madame, c'est avec justice que le ciel vous a « concédé le nom de belle-mère. — Ce n'est pas « ma femme, monsieur, c'est ma fille à qui vous « parlez. — Où donc est-elle? — Elle va venir. — « Attendrai-je mon père qu'elle soit venue? »

« Écoutons Johnson, le grand admirateur de Shakspeare, le restaurateur de sa gloire : « Shak-

« speare avec ses qualités a des défauts, et des « défauts capables d'obscurcir et d'engourdir tout « autre mérite que le sien... Les effusions de la pas- « sion, quand la force de la passion les fait sortir de « son génie, sont, pour la plupart, frappantes et « énergiques; mais lorsqu'il sollicite son invention « et qu'il tend ses facultés, le fruit de cet enfante- « ment laborieux est l'enflure, la bassesse, l'ennui « et l'obscurité. » — Sommes-nous meilleurs juges d'un auteur anglais que le célèbre critique Johnson? Et néanmoins si nous venions dire maintenant en France des choses aussi crues, ne serions-nous pas lapidés, et le malin Aristarque n'aurait-il pas raison quand il soupçonne certains enthousiastes de caresser leurs propres difformités sur les bosses de Shakspeare ? »

Les défauts de Shakspeare tiennent à son siècle, et M. de Châteaubriand persuade à cet égard. « Du temps de Shakspeare, poursuit-il, de jeunes garçons remplissaient encore les rôles de femmes; les acteurs ne se distinguaient des spectateurs que par les plumes dont ils ornaient leurs chapeaux et les nœuds des rubans qu'ils portaient sur leurs souliers; point de musique dans les entr'actes. Les pièces se jouaient souvent dans la cour des au-

berges : les fenêtres de la maison donnant sur cette cour, servaient de loges. Lorsqu'on représentait une tragédie à Londres, la salle était tendue de noir, comme la nef d'une église pour un enterrement.

« Quant aux moyens d'illusion, Shakspeare les rappelle en s'en moquant, dans *le Songe d'une nuit d'été* : un homme enduit de plâtre figurait la muraille interposée entre Pyrame et Thisbé, et l'écartement des doigts de cet homme, la crevasse formée dans cette muraille. Un comparse avec une lanterne, un buisson et un chien, signifiaient le clair de la lune. La scène, sans changer, était supposée tantôt un jardin rempli de fleurs, tantôt un rocher contre lequel se brisait un vaisseau, tantôt un champ de bataille où quatre matamores désignaient deux armées. Pour attirail dramatique, dans l'inventaire d'une troupe de comédiens, on trouve un dragon, une roue pour le siége de Londres, un grand cheval avec ses jambes, des membres de Maures, quatre têtes de Turcs, une bouche de fer, chargée apparemment de prononcer les accents les plus doux du poëte. On avait aussi de *fausses peaux* à l'usage des personnages qu'on écorchait vifs sur la scène,

comme le juge prévaricateur dans *Cambyse*. Un pareil spectacle ferait aujourd'hui courir tout Paris.

« A l'époque de Shakspeare, des *gentlemen* se tenaient sur le théâtre, ayant pour siéges les planches mêmes, ou un tabouret dont ils payaient le prix. Le parterre, debout et pressé, roulait dans un trou noir et poudreux : c'étaient deux camps hostiles en présence. Le parterre accueillait les *gentlemen* avec des huées, leur jetait de la boue et leur crachait au nez, en criant : « *à bas les sots !* » Ces gentlemen ripostaient par les épithètes de *stinkards* et d'animaux. Les *stinkards* mangeaient des pommes et buvaient de la bière ; les gentlemen jouaient aux cartes, et fumaient le tabac nouvellement introduit. Le bel air était de déchirer les cartes comme si l'on avait fait quelque grande perte, d'en jeter avec colère les débris sur l'avant-scène, de rire, de parler haut, de tourner le dos aux acteurs. Ainsi furent accueillies et respectées, à leur apparition, les tragédies du grand maître : John Bull lançait des trognons de pommes à la divinité dont il encense aujourd'hui les images. L'insulte de la fortune fit de Shakspeare et de Molière deux comédiens, afin de donner pour quelques oboles, au dernier

des misérables, le droit d'outrager à la fois des chefs-d'œuvre et deux grands hommes.

« Shakspeare a retrouvé l'art dramatique; Molière l'a porté à sa perfection : semblables à deux philosophes anciens, ils s'étaient partagé l'empire des ris et des larmes, et tous les deux se consolaient peut-être des injustices du sort, l'un, en peignant les travers, l'autre, les douleurs des hommes. — Shakspeare est donc encore admirable en raison des obstacles qu'il lui fallut surmonter. — Le caractère dominant du fondateur du théâtre anglais se forme de la nationalité, de l'éloquence, des observations, des pensées, des maximes tirées de la connaissance du cœur humain, et applicables aux diverses conditions de l'homme; il se forme surtout de l'abondance de la vie. »

Nous voilà bien fermement convaincus que Shakspeare est un génie : M. de Châteaubriand n'est pas un homme dont l'opinion puisse être dédaignée. Comment se fait-il donc que ce génie a été si longtemps méconnu? comment n'a-t-il pas donné au théâtre anglais cette importance sociale que Molière a su imprimer au nôtre? M. de Châteaubriand nous l'apprend lui-même : *Le caractère dominant du fondateur du théâtre anglais se forme de la nationalité*, et cette nationalité, déchue de

sa puissance catholique, ne doit plus se manifester parmi les nations que par l'égoïsme de sa politique et de ses intérêts commerciaux. D'ailleurs, la manière de composer de Shakspeare a corrompu le goût, M. de Châteaubriand le soutient : écrire est un art, M. de Châteaubriand le prouve. « Cet art a des genres, dit-il ; chaque genre a des règles. Les genres et les règles ne sont point arbitraires; ils sont nés de la même nature : l'art a seulement séparé ce que la nature a confondu ; il a choisi les plus beaux traits sans s'écarter de la ressemblance du modèle. La perfection ne détruit pas la vérité. — Cet amour du laid qui nous a saisis, cette horreur de l'idéal, cette passion pour les bancroches, les culs-de-jatte, les borgnes, les moricauds, les édentés; cette tendresse pour les verrues, les rides, les escarres, les formes triviales, sales, communes, sont une dépravation de l'esprit; elle ne nous est pas donnée par cette nature dont on parle tant. — Arrière donc cette école *animalisée* et *matérialisée* qui nous mènerait, dans l'effigie de l'objet, à préférer notre visage, moulé avec tous ses défauts par une machine, à notre ressemblance produite par le pinceau de Raphaël. »

Mais à qui devons-nous cette école, sinon à

l'imitation du théâtre anglais? Par là s'expliquent « l'outré de la scène moderne, le *fac-simile* de tous les crimes, l'apparition des gibets et des bourreaux, la présence des assassinats, des viols, des incestes, la fantasmagorie des cimetières, des souterrains et des vieux châteaux, » plus que l'insuffisance de la tragédie classique, avec ses unités et ses décorations immobiles. Le théâtre anglais et Shakspeare lui-même ne pouvant rien nous offrir de vrai et de sublime que nous n'eussions déjà par Corneille et Molière, à des degrés plus élevés, le besoin de changement nous a fait imiter des formes; et nous avons cru voir l'action dans le désordonné, le naturel dans le laid, l'énergie dans le brutal, et l'intérêt dans la confusion. Rien ne nous est donc plus applicable que ces paroles de M. de Châteaubriand : « Avant et après la civilisation, lorsqu'on n'a pas ou qu'on n'a plus le goût des jouissances intellectuelles, on cherche la représentation des objets sensibles. Les peuples commencent et finissent par des gladiateurs et des marionnettes; les enfants et les vieillards sont puérils et cruels. »

L'imitation du théâtre anglais, dans l'école dite *romantique*, loin d'être un progrès, tendrait à nous faire rétrograder au delà du seizième siècle:

car Corneille venait au monde quand Shakspeare et Lope de Véga le quittaient; Corneille a grandi et s'est posé sur le sol français comme la statue du dieu Terme, qui ne permet pas de reculer. La France en est-elle venue, au point de vue de l'intelligence, à se replier sur elle-même, à tourner dans un cercle, à ne s'éprendre que pour des formes, alors que ses œuvres dramatiques, toutes nulles qu'elles soient, font encore, par un reste de goût et de mesure, l'admiration du reste de l'Europe? On ne représente guère de pièces nouvelles, en Angleterre, qu'elles ne soient traduites ou imitées du français. Il faut donc que nos auteurs dramatiques aient l'imagination bien épuisée, pour recourir au *Fazio* de Milman, ainsi qu'on l'a fait récemment. Heureusement le public parisien repousse maintenant toute nouvelle tentative entreprise dans le but de détourner plus longtemps le théâtre de sa fonction.

Avant de passer au théâtre espagnol et au théâtre allemand, qu'on nous permette une citation qui n'est pas sans intérêt, et qui se rattache d'ailleurs à notre sujet :

La haute réputation du théâtre français, nous le répétons, n'est pas due à sa forme, car chaque pays peut désirer plus, sinon mieux, pour répon-

dre à un goût particulier; mais cette suprématie s'explique par le but philosophique et par le rôle de la France parmi les nations. Sans doute le génie individuel d'un peuple se manifeste par une manière locale et spéciale dont on peut tirer d'heureux résultats, quant à la moralisation ou à l'amusement d'une fraction de la grande famille humaine, mais l'influence ne s'en fera pas sentir hors du district. Celle du théâtre français, au contraire, doit être universelle, et c'est par la conviction où nous sommes à cet égard, que nous nous montrons sévère; car il ne s'agit rien moins que de soutenir notre gloire morale et de contribuer à l'éducation du genre humain. A l'exception de quelques noms anglais, espagnols et allemands, qui protégent des beautés poétiques locales et spéciales, qui sait rien du théâtre des autres peuples? Cependant tous en possèdent un. Qui sait, par exemple, si les Hollandais ont eu des poëtes dramatiques? Nous croyons donc devoir emprunter à Louis Riccoboni ce qu'il écrivait en 1738 au sujet du théâtre flamand et hollandais; ce fragment, qui forme l'histoire de cette nationalité, nous a semblé curieux à faire connaître, en ce sens qu'il répond pour toutes les autres individualités européennes.

« Le théâtre flamand et le théâtre hollandais ne doivent être regardés que comme un seul et même théâtre, puisque c'est un même idiome ; car le langage flamand n'étant que le langage hollandais corrompu par la proximité des Walons et des Picards, ceux qui ont écrit en Flandre se sont servis de l'idiome hollandais comme le plus noble, le plus énergique, et qui approche le plus de la langue mère qui est l'allemand. Le théâtre flamand a été le seul nommé, pendant que les deux nations étaient sous la domination du même maître, et que les souverains ont fait leur résidence en Flandre ; mais depuis le démembrement des provinces unies, il faut en parler séparément.

« C'est par les représentations des mystères que le théâtre a commencé en Flandre, comme les autres ont fait ; avec cette différence cependant qu'à mesure que la nation française s'est polie, elle a aperçu l'indécence que lui cachait la simplicité de ces premières représentations, et qu'ils ont fait place peu à peu à des spectacles mieux entendus et plus réguliers ; mais la Flandre n'a pas eu le même avantage ; car les spectacles du théâtre ayant cessé dans le pays, la simplicité dénuée de délicatesse et de connaissance s'y est

conservée dans ses premiers droits. Je serais tenté même de croire que les Flamands, aussi bien que les Hollandais, ont pris pour modèle le théâtre anglais plutôt que le français dans leurs commencements, puisqu'ils en ont suivi la méthode, et qu'ils n'ont adopté le théâtre français que depuis *Corneille*.

« Dans le temps que le théâtre flamand (à l'exemple des autres nations) aurait pu se perfectionner, leurs souverains transportèrent ailleurs leur résidence; et depuis ce temps-là on peut dire qu'il cessa entièrement. Il y a longtemps qu'ils n'ont plus de théâtre; et tout ce que l'on en conserve, c'est la représentation de la Passion dans la même simplicité et dans la même grossièreté qu'elle avait commencé, et qui se représente en certains temps de l'année par des sociétés bourgeoises, qui jouent aussi quelquefois des mauvaises traductions des comédies françaises; enfin l'on peut dire que depuis 1566, du temps des guerres civiles, le théâtre flamand ne subsiste plus. Il n'en est pas de même en Hollande où on l'a cultivé, et ce n'est que de leur théâtre dont je parlerai dorénavant.

« Le théâtre hollandais a pris son origine de ce qu'on appelle dans le pays *Reden Rychers Ka-*

meren, chambre ou assemblée de rhéteurs ou poëtes, que l'on compare aux premiers *troubadeurs* de Provence, comme nous en parlerons plus au long dans la description du théâtre germanique. Ces *chambres* tiraient leur origine du génie poéti-naturel à la nation (jusque-là même que leurs plus anciennes chroniques sont en vers) et de la passion du peuple pour le spectacle.

« Ces chambres étaient aussi communes en Brabant : il y en avait quatorze à Anvers; celle de la *Giroflée* et celle de la *Branche d'olivier* étaient les plus distinguées : il y en avait dix-neuf à Gand ; il y en avait en Hollande dans presque toutes les villes, comme Haerlem, Gouda, Schiedam, Alemar, Leyde, Vlaerdinge, Rotterdam, etc. Ce n'est pas seulement dans les villes qu'on avait cet usage, mais dans plusieurs villages aussi ; l'an 1708 il y en avait encore une dans le village de *Voorschoote* près de Leyde, et une autre dans le village de *Loosduynem* près de la Haye : actuellement il y a une de ces *chambres* dans le gros village de *Wassenaar* près de Leyde.

« Les membres de ces *chambres* étaient les beaux esprits du lieu, à qui on avait recours pour

des épithalames, pour des élégies, pour des éloges ou compliments, lorsque quelqu'un entrait en charge, comme nous avons dit. Les mêmes composaient des pièces de théâtre, qu'ils jouaient ordinairement en *chambre*; aussi sont-elles intitulées *Kamerspel* (jeu de chambre), mais surtout à la campagne en temps de *Kermès* (foires), en public sur des tréteaux. Rarement y avait-il des femmes, c'étaient des hommes qui en prenaient les habits. Souvent ces *Reden Rychers* (poëtes) d'un village allaient jouer leurs pièces à la foire d'un autre village, qui à son tour lui rendait la pareille; ou les chambres se transportaient en corps pour assister dans une autre ville ou village à quelques fêtes ou représentations; ce qui se faisait avec cérémonies, à peu près telles que celles qu'on observe en France, lorsque les chevaliers de l'arquebuse d'une ville vont tirer pour le prix dans une autre ville; et quelquefois il y avait des chambres qui allaient de même jouer d'une ville dans une autre pour y disputer le prix de bel esprit; et après la pièce les beaux esprits de la chambre récitaient ou des impromptus, ou quelques madrigaux, sonnets, etc. Telle est l'origine du théâtre hollandais, dont il serait difficile de fixer l'époque, puisque

ce génie poétique et cette passion pour les spectacles, pour la danse, pour les chansons, sont aussi anciens que la nation même; cependant il y a apparence que les chambres étaient établies dès avant que la maison de Bourgogne régnât dans le pays.

« La plus ancienne pièce du théâtre hollandais est *de Spiegel der Minne* (le Miroir de l'amour) par *Colin Van Ryssele*, imprimé à Haerlem en 1561, *in*-8°. Dans les anciennes tragédies on représentait sur le théâtre l'action telle qu'elle s'était passée : c'est ainsi que dans *Egmon* à *Horn* on coupe la tête à ces deux comtes sur le théâtre : dans une autre pièce le héros se poignarde, et tombe mort après avoir inondé la scène de tout le sang que contient une vessie qu'il cache sous son aisselle : dans *Aman* on le pend ; et *Mardochée* fait le tour du théâtre monté sur une rosse : dans *Tamerlan* ce prince paraissait à cheval avec *Bajazet* : enfin dans la mort de *Conradin*, roi de Naples, un exempt va le tirer du cachot pour le mener à l'échafaud, où il est accompagné par deux prêtres, l'un en habit d'évêque, et l'autre habillé en cardinal.

« Une autre singularité de l'ancien théâtre est ce qu'on nomme *Vertoning* (représentation) : on

baisse le rideau au milieu d'un acte, et on dispose les acteurs sur le théâtre, de manière qu'ils représentent comme à la façon des pantomimes quelque action principale du sujet. C'est ainsi que dans *Gysbrecht van Amestel*, on lève le rideau, et le théâtre représente les soldats d'*Egmon* ennemi de *Gysbrecht*, qui saccagent un couvent de religieuses, où chaque soldat en a une qu'il traite comme il veut : l'abbesse est étendue au milieu du théâtre tenant sur ses genoux le vénérable *Goswin*, évêque exilé d'Utrecht, massacré dans ses habits pontificaux, la mitre en tête et la crosse à la main. A la fin du *Siége de Leyde* il y a huit ou dix emblèmes vivants pour représenter le poids de la domination des Espagnols, la valeur des Hollandais, la religion triomphante, les arts rétablis, etc. Il y a sur la scène plus de trois cents personnes, et une actrice, la baguette à la main, les explique aux spectateurs, qui en sont stupéfaits; on peut dire, à la vérité, que cela fait un beau spectacle.

« Les spectateurs hollandais, outre les massacres et le sang, ont adopté et goûté aussi l'extraordinaire et le merveilleux : par exemple, on représente une tragédie où l'on voit une princesse qui a devant elle sur un bassin la tête cou-

pée de son amant : elle se met à écrire, et adresse la parole à la tète qui lui répond. Dans une autre tragédie, *Circé*, voulant perdre le confident d'*Ulysse* dont elle est mécontente, ordonne qu'on lui fasse son procès : le coupable est amené devant le tribunal que *Circé* a fait convoquer pour cela : le lion en est le président, le singe le greffier ; le loup, le renard et d'autres animaux sont les conseillers, et l'ours en est le bourreau. On condamne le confident d'Ulysse, on le pend sur-le-champ, sans le faire sortir de la scène : après l'exécution, tous les membres du pendu tombent pièce à pièce dans un puits qui est au-dessous de la potence. *Ulysse* entre sur le théâtre, s'en plaint à *Circé*, qui, touchée du chagrin qu'il en a, fait sortir du puits le pendu tout vivant et entier comme il était auparavant. Ils sont surprenants pour les machines et pour les vols ; lorsqu'un homme doit voler, il descend une corde avec un étrier au bout, l'acteur met un pied dedans, prend la corde avec une main, et le vol part de la hauteur du théâtre.

« Présentement le théâtre devient de jour en jour plus exact ; on en a banni toutes ces anciennes pièces, à l'exception de quelques-unes, qui sont comme consacrées par un long usage :

par exemple, *le Siége de Leyde* se représente tous les ans le 3 d'octobre, et *Gysbrecht van Amstel*, la veille de Noël; et chacune de ces pièces se joue tous les ans cinq ou six fois de suite pour satisfaire à l'avide curiosité des paysans, du petit bourgeois, des vieilles gens, des domestiques et des enfants.

« Depuis 1561, qui est l'époque de la plus ancienne comédie que l'on trouve, jusqu'à 1638, la nation compte quarante poëtes. Celui qui a le premier écrit avec quelque régularité pour le théâtre, est *Pier Corneille Hooft*, fils d'un bourgmestre d'Amsterdam, savant distingué, à qui on a donné le surnom de *Tacite hollandais*, auteur d'une histoire de la république, et de l'histoire de Henri IV, qui fut si goûtée alors, que Louis XIII l'anoblit, et lui donna l'ordre de Saint-Michel. *Pier Corneille Hooft* avait des talents pour la poésie, il était membre de la chambre des rhéteurs d'Amsterdam : son historien *Brandt* remarque qu'il améliora beaucoup cette chambre, et que s'étant livré à la poésie avant d'écrire l'histoire, il composa plusieurs pièces assez régulières pour ce temps-là. On a de lui quatre tragédies et trois comédies. La première, qui est *Achille et Polyxène*, est de 1620;

ainsi il a précédé de plus de quinze années le fameux *Vondel*, dont nous allons parler.

« *Vondel*, surnommé le *Virgile* et le *Senèque hollandais*, a commencé à travailler pour le théâtre en 1636, qu'il donna la tragi-comédie intitulée *Pascha*. On a imprimé son théâtre en deux volumes *in*-4°, qui contient trente tragédies : le premier en contient seize sacrées, et le second, quatorze profanes, dont cinq ont été corrigées depuis 1700 dans le goût du théâtre d'aujourd'hui. Le *Palamède* de *Vondel* passe pour un chef-d'œuvre ; c'est une pièce allégorique qui renferme une satire du stathoudérat du prince *Maurice*, et un éloge de *Barnevelt* que ce prince a conduit sur l'échafaud, quoiqu'il lui fût redevable de toutes ses dignités.

« Avant le règne de Louis XIV, on trouve dans le théâtre hollandais peu de pièces imitées des étrangers, si l'on n'en excepte quelques-unes tirées de l'espagnol : encore leur sont-elles venues du Brabant; mais depuis ils ont goûté Corneille, Racine, et les autres tragiques qui se sont signalés : ils ont traduit leurs bonnes pièces avec toute l'énergie dont la langue hollandaise est susceptible; en sorte que l'on dit constamment dans le pays, qu'ils ont plusieurs pièces de ces auteurs qui

valent les originaux; quelques-unes même qui l'emportent, car leur langue, à ce qu'ils prétendent, est infiniment plus expressive dans le sérieux et le tragique que la langue française; on prétend qu'un mot hollandais a, en ce genre, plus de force qu'une période française : c'est de quoi je ne puis pas juger, ignorant entièrement cette langue.

« Leurs pièces de théâtre sont toujours en vers, et ils y suivent les mêmes règles qu'en France; rarement on écrit en vers libres. Les tragédies sont toujours en cinq actes, et quelquefois en trois. A l'égard de la rime, c'est, je pense, la disposition de leur langue qui les porte à aimer si fort la versification; car les rimes y sont parfaites. Leurs vers riment comme les italiens, toujours par les deux dernières syllabes : cela rend une harmonie si juste et si sonore, comme tous ceux qui sont à la portée de sentir la poésie italienne en peuvent faire foi, que, par la même raison, on ne peut s'empêcher d'être affecté pour les rimes hollandaises.

« Cependant, malgré ces avantages de la rime dans la langue hollandaise, je m'imagine qu'il s'y trouve un inconvénient : avant que d'expliquer ma pensée, je veux me rappeler la critique qu'un

auteur français fit à propos de la langue italienne, parce qu'elle me paraît de la même nature de la remarque que j'ai faite sur la langue hollandaise. Le critique français avança que le plus grand nombre des mots italiens finissent en *a*, ou en *o*, et il dit que cette monotonie perpétuelle rendait cette langue très-défectueuse; les Italiens qui l'ont réfuté, lui ont fait sentir que pour peu qu'il eût parlé la langue italienne, il n'aurait pas avancé une pareille observation, mais que n'en ayant jugé que par les yeux, il est aisément tombé dans l'erreur. Il pourrait fort bien m'en arriver autant, malgré toutes les précautions que j'ai prises.

« Les poëtes hollandais ont imité le vers alexandrin en toutes ses parties, et je crois que leur langue ne devait pas suivre la qualité des rimes masculines et féminines de la poésie française; il me semble que la rime féminine hollandaise pèche sur l'article de la monotonie : elle termine toujours dans la syllabe *ën*, et ce son perpétuel de deux vers en deux vers me paraît très-incommode. Je sais bien que la prononciation peut diversifier en quelque façon le son de cette syllabe *ën*, suivant qu'elle sera précédée d'une longue, ou d'une brève, ou d'une double voyelle, etc.; mais cela ne me persuade pas que l'inconvénient

de la monotonie ne s'y rencontre toujours. Je n'entends pas la langue hollandaise; mais après en avoir jugé par les yeux et par réflexion, j'ai voulu en juger aussi par mes oreilles : je me suis fait prononcer par un Hollandais des mots choisis de rimes féminines, et j'ai senti que la syllabe *ën* sonne toujours à l'oreille malgré le son différent que porte chaque mot; qu'elle ne change jamais de son, et qu'elle se prononce toujours : on m'assure que dans le discours familier elle est quelquefois muette, ou du moins adoucie, mais que sur le théâtre, et dans la chaire, on la prononce toujours avec force.

« Je fais une autre réflexion : les Français ont été forcés à établir les deux rimes qu'on a nommées masculines et féminines, par la disposition de leur langue, dont la moitié des mots termine en un *e* muet; et je conçois que la langue hollandaise s'est trouvée peut-être dans la même nécessité, ayant aussi la moitié de leurs mots qui ont leur terminaison en *ën*. Mais je remarque l'avantage que la langue française a sur la langue hollandaise; dans l'une, on ne s'aperçoit que très-rarement que leurs rimes féminines terminent toutes en *e*, et dans l'autre, on entend clairement qu'elles terminent toutes en *ën*. En effet,

image, *jalousie*, *chimère*, *sacrifice*, *perfide*, *adore*, *colère*, etc., et un nombre infini de tant de mots de rimes féminines françaises, on ne s'aperçoit point qu'elles terminent en *e*, et ont un son différent. Mais, dans la langue hollandaise, les mots *leden*, *voren*, *tirannen*, *wonden*, *gebroken*, *zoonen*, *barbareen*, et tous les autres de leurs rimes féminines, la syllabe *ën* sonne toujours, et par conséquent la monotonie y est inévitable. J'ai eu la curiosité d'examiner sur cet article la tragédie hollandaise de la *Mort du prince d'Orange*, qui est une des meilleures de leur théâtre : le premier acte est de huit cents vers, desquels il y en a quatre cents de rimes féminines : de celles-ci, il y en a trois cent quatre-vingts qui terminent dans la syllabe *ën*, et vingt qui ont une terminaison différente, et cela me confirme que la disposition de leur langue n'est pas heureuse sur l'article des rimes féminines qu'ils ont adoptées, dont peut-être ils ne pouvaient pas faire autrement, mais qui ne laisse pas d'être un inconvénient remarquable.

« Présentement le théâtre devient de jour en jour plus exact : on en a banni toutes ces anciennes pièces, on n'y donne guère que du nouveau, qui met le théâtre dans un goût tout français.

Ordinairement on joue une tragédie ou une comédie en cinq actes, suivie d'une petite pièce qu'ils appellent *Klugspellen;* ils en ont plusieurs traduites de Dancourt, de le Grand et des autres auteurs français; mais celles qui sont dans le goût naturel du pays l'emportent infiniment sur ces pièces étrangères : outre que les acteurs ignorent le jeu des pièces françaises, ce qui rend ces traductions très-froides. Mais ils font des merveilles dans le tragique, qu'ils récitent noblement et naturellement, les Hollandais étant généralement contraires à la déclamation tragique du théâtre français, qu'ils regardent comme un chant éloigné de la nature.

« Les théâtres d'Amsterdam, de la Haye et de Leyde ont eu de bons acteurs; mais il y a peu d'excellentes actrices, telles que mesdemoiselles Benjamine, etc. On dit qu'ils auraient encore de meilleurs acteurs ou actrices s'ils étaient payés comme en France; car il y a des particuliers en grand nombre qui ont le don du théâtre, mémoire, goût, prestance et belle déclamation : mais les meilleurs sujets n'ont pas au delà de six cents florins par an; en sorte que, ne pouvant vivre du théâtre seul, ils ont tous des métiers. Punt est habile graveur, Duym est libraire, etc.

Outre cela, leurs actrices doivent être sages, parce qu'étant presque tous bourgeois et bourgeoises, ils auraient honte de paraître sur la scène avec une actrice dont la vertu pourrait être soupçonnée. C'est ainsi que les directeurs de leurs théâtres, qui sont huit personnes de distinction, ont été obligés de renvoyer leur meilleure actrice, parce qu'un accident qui lui était arrivé empêchait ses camarades de jouer avec elle : cependant avec le temps elle est rentrée.

« Les salles sont un demi-ovale, dont le bord du théâtre fait le petit diamètre : près du théâtre est l'orchestre, consistant tout au plus en deux bancs de musiciens ; ensuite un espace des deux tiers forme ce qu'on appelle *bac*, qui est un parterre avec des bancs garnis de coussins ou de tapis; l'autre tiers, qui est un peu plus élevé d'environ deux à trois pieds, est une place où l'on se tient debout : il règne tout autour de la salle un rang de loges, qui sont plus hautes que le rez du théâtre d'environ cinq à six pieds; à Amsterdam il y a un second rang de loges en forme d'amphithéâtre.

« On paye au parterre vingt sous; aux loges trente sous; aux places debout six sous; à l'amphithéâtre, en haut, où l'on est assis, dix sous.

Le revenu du théâtre, acteurs payés et dépenses faites, est consacré à l'entretien de deux hôpitaux, qui ont quelquefois vingt à vingt-cinq mille florins par an. Dans les autres villes le spectacle est assez tranquille. Comme entre les actes on baisse le rideau pour moucher les chandelles, le petit peuple profite de ce temps pour boire, ayant soin de porter des provisions; mais à Amsterdam, où le peuple est plus libre et plus hardi, l'amphithéâtre au-dessus des premières loges est fort incommode; on y parle haut, on s'y appelle d'un bout à l'autre, on y casse des noisettes tant que le spectacle dure; on y entend jeter des bouteilles, qui de çà, qui de là; entre les actes, enfin, on y fait un charivari fort désagréable; si les acteurs déplaisent à l'amphithéâtre, il est leur fléau, il leur donne des sobriquets, et leur crie tout haut de se retirer ou de se taire, etc. Les salles sont bien illuminées; outre quatre ou cinq lustres qui pendent du cintre sur le bord du théâtre, il y a ordinairement, entre les loges, des chandeliers à bras avec des lumières.

« On vante extrêmement le théâtre d'Amsterdam, et il est constant dans le pays que c'est un des plus beaux de toute l'Europe, ce que je n'ose assurer, ne l'ayant point vu; il est d'une grande

étendue en long et en large. Les décorations en sont magnifiques; il y a une galerie du célèbre Lairesse, qui est un chef-d'œuvre, et un salon de Trost, qui est superbe.

« Il faut remarquer que le goût de la poésie n'a point diminué, quoique les *Redinryckers-Karmes* ne subsistent plus : on leur a substitué des sociétés poétiques, distinguées chacune par une devise. On en compte dans Amsterdam jusqu'à trente, dont les deux plus anciennes ont pour devise, l'une : *In magnis voluisse sat est*, et l'autre : *Latet quoque utilitas;* ces deux sociétés ont produit vingt-quatre pièces depuis 1680 jusqu'à 1698; une autre, qui a pour devise : *Nil volentibus arduum,* en a donné vingt-six depuis 1704 jusqu'à 1717; celle qui a pour devise : *L'application fait fleurir les arts*, en a produit vingt-cinq depuis 1700 jusqu'à 1718; en sorte que le recueil des pièces de théâtre de ces sociétés monte à près de deux cents.

« Le catalogue des pièces du théâtre hollandais, imprimé en 1727, contient deux cent soixante-huit auteurs et trente sociétés, quatre cent quatre-vingt-dix-huit tragédies, trois cent soixante et onze comédies, soixante-seize tragi-comédies, vingt-trois pastorales, deux cent soixante-dix far-

ces ou petites pièces, et huit opéras; ce qui fait, en tout, mille deux cent quarante-six pièces de théâtre. Quant aux habits, ils ont suivi le goût des temps; à présent, c'est comme à Paris, sinon que les habits à la romaine sont avec des casques, ce qui est encore mieux que le chapeau; les pièces orientales sont en habit long à la turque, les autres en habit à la mode : le tout est magnifique, et les habits à la romaine sont brodés en or fin; le magasin fournit tout.

« Les principaux acteurs sont, à présent : M. *Duym*, qu'on appelle leur *Baron*, et *Punt*, leur *Quinault:* mesdemoiselles *Maze* et de *Bruym*, et de la jeunesse qui se forme sur les leçons du vieux *Bor*, qui deviendront, à ce qu'on espère, d'excellents acteurs. »

DU THÉATRE ESPAGNOL.

Sans doute le but d'activité des nations se manifeste aujourd'hui plus par la politique que par aucun autre moyen d'expression. Cependant le génie du peuple intervient sur l'esprit des cabinets à l'insu des gouvernants, et ce génie s'est révélé d'abord par la religion et par la littérature. Si l'on avait bien compris cette vérité, maintenant établie avec la force d'un préjugé, on eût moins écrit sur la littérature dramatique, et les opinions si divergentes pour ou contre le théâtre et les auteurs qui se sont illustrés par la scène, se fussent rencontrées dans un examen sérieux de

l'influence des nations sur les autres nations. Au reste, le désaccord à cet égard est un effet providentiel : il est résulté de cette individualité de jugements, de ces différences d'appréciation, une analyse détaillée, une sorte d'antagonisme, toujours propres à l'éclaircissement des questions, et l'esprit humain en a profité, dans la constance de son travail, d'après la logique des faits, pour suivre la route droite qui lui est tracée par Dieu.

Nous avons donné l'histoire du théâtre hollandais, comme on ferait d'une citation d'Hérodote, pour montrer ce que fut une vie éteinte ; nous avons emprunté à l'orthodoxie de M. de Châteaubriand les éloges qu'on ne peut refuser au père du théâtre anglais, mais nous avons vainement cherché dans des chefs-d'œuvre ce but philosophique et social qui les rend toujours jeunes dans l'existence des peuples, et nous n'y avons trouvé que des beautés détachées qui, faute d'être réglées par l'art sérieux, c'est-à-dire, par l'ordre dans les relations de l'intelligence et de la matière, qui, loin de soumettre l'esprit humain, ont au contraire secondé l'individualisation protestante de la société anglaise.

Maintenant, pour suivre un système de contre-épreuve propre à fournir des preuves en faveur

du génie français, c'est avec les opinions d'un luthérien allemand que nous allons juger les productions dramatiques de l'Espagne restée dans les bandelettes de son catholicisme, comme une momie égyptienne de la race des Pharaons se conserve dans les siennes. Les admirations de Schlegel pour ce Shakspeare, dont on peut douter, en fait de croyance religieuse, *s'il était quelque chose*, et pour l'émule de Lope de Vega, auteur des *Autos Sacramentales*, pour Calderon, excellent catholique, nous amèneront à conclure qu'il ne suffit pas, pour exercer une grande influence sur le monde, d'être ou de n'être pas de la religion catholique selon l'esprit de Rome, mais qu'il faut l'être d'après l'esprit de Dieu. Schlegel est le plus ardent détracteur de notre théâtre, et nous le rappelons, en citant de lui ce passage remarquable, en ce sens que nous ne saurions rien dire de mieux pour appuyer notre opinion, sur l'influence universelle du théâtre français : « Des préjugés enracinés chez une nation sont rarement accidentels, dit-il contre la France; ils tiennent à une disposition d'esprit universelle, et dont les hommes les plus distingués ne sont pas eux-mêmes tout à fait exempts. Ces préjugés doivent alors être considérés non pas simplement

comme causes, mais comme les résultats manifestes de principes cachés. Nous accordons volontiers que les lois prohibitives d'une critique fondée sur l'analyse ont borné le vol des tragiques français, mais il reste toujours douteux que, laissés à eux-mêmes, ils eussent conçu une théorie plus vaste et qu'ils l'eussent appliquée avec succès. On ne peut refuser à quelques-uns d'entre eux les plus rares talents et l'habileté la plus consommée ; si, placés dans des circonstances défavorables, ils ont atteint à des beautés d'un ordre supérieur, on doit les admirer à double titre ; et cependant nous sommes loin de convenir, en thèse générale, que la difficulté vaincue soit une source de plaisir, et qu'un chef-d'œuvre doive encore être un tour de force. Ce n'est point à la gloire des auteurs que nous en voulons, c'est seulement la prétention qu'ont les Français de s'ériger en législateurs universels du bon goût, que nous avons désiré repousser avec une juste énergie. »

Nous doutons qu'on puisse écrire rien de plus allemand contre nous, et rien de plus en français en notre faveur. Oui, les sentiments que vous appelez *préjugés*, ne sont pas *accidentels* en France ; *la disposition est universelle* dans le no-

ble but de contribuer à l'émancipation de l'espèce humaine, et *le principe caché, cause et résultat* alternativement, est toujours l'espoir du monde. Interrogeons les faits dans les deux derniers siècles, pour comprendre le rôle qu'a joué la France vis-à-vis des nations civilisées, au point de vue de la morale et de la politique; rendons-nous un compte bien exact de notre influence actuelle au même point de vue, et de celle qu'exercent l'Espagne, l'Angleterre et l'Allemagne, et le débat sera jugé. Depuis vingt ans qu'on a fait connaître les chefs-d'œuvre étrangers, avons-nous vu que Shakspeare, Calderon, Schiller et tant d'autres aient détrôné Corneille, Molière et Racine? Et, malgré la couardise de nos gouvernants, avons-nous cessé, dans les grandes questions diplomatiques, d'être comptés pour quelque chose? Quels que soient nos représentants auprès de M. de Nesselrode, auprès de M. de Metternich, sur la Tamise, ou sur le Bosphore, le nom de la France est toujours à lui seul un argument sans réplique.

La littérature de cette nation dont Frédéric le Grand disait : *Si j'en étais le roi, il ne se tirerait pas un coup de canon en Europe sans ma permission*, doit être reine par son esprit indépendamment de ses formes. Malgré tout l'éclat dont on a envi-

ronné les noms de Lope de Véga et de Calderon, nous connaissons l'Espagne moins par eux que par la *Cachucha*. L'Angleterre nous intéresse plus par Walter Scott, Byron, et surtout par O'Connel, que par Congrève et Shéridan; et l'Allemagne, malgré le kantisme et le mysticisme de ses sourdes agitations, nous paraît avoir plus besoin de nos *scribouillages*, en espérant la liberté, que nous n'attendons d'elle, pour l'avenir du monde, unité, force et raison.

« La foi à l'infaillibilité d'Aristote, continue Schlegel, et le respect pour l'autorité des anciens, régnèrent toujours avec plus d'empire. Cependant, l'inclination des auteurs les entraîna vers le théâtre espagnol, tant que l'art dramatique n'eut pas été développé en France au point d'oser prendre une marche indépendante. On ne se contentait pas d'imiter le genre des Espagnols, mais on empruntait d'eux leurs inventions les plus ingénieuses. C'est ce qu'on a vu du temps de Richelieu et même pendant une partie du siècle de Louis XIV. Racine est peut-être le premier poëte que n'ait pas atteint cette influence étrangère. Presque toutes les comédies de Corneille, ainsi que deux de ses tragédies les plus estimées, *le Cid* et *Don Sanche d'Aragon*, sont des pièces espa-

gnoles refondues. La seule tragédie de Rotrou qui soit restée au théâtre, *Wenceslas*, est imitée de Francisco de Roxas. Une pièce de Molière qui n'a pas été représentée, *la Princesse d'Élide*, est tirée de Moreto. *Don Garcie de Navarre* est emprunté à un auteur espagnol inconnu. *Le Festin de Pierre* porte le masque de son origine, etc. » Soit. Mon Dieu! qu'est-ce que cela prouve? Qui connaît Moreto, Francisco de Roxas et tous les Espagnols auxquels nos auteurs ont emprunté? Et tout le monde sait le nom de Molière, tout le monde a lu ses deux plus mauvaises pièces, *Don Garcie* et *la Princesse d'Élide*. Molière disait, avec la conscience de sa supériorité : *Je prends mon bien partout où je le trouve*, et il avait pour habitude de tuer ceux qu'il volait.

« Si le genre espagnol a cessé d'être en faveur sur le théâtre français, poursuit Schlegel, c'est que d'abord il n'y est connu que par des copies souvent très-défigurées, et ensuite parce que rien n'est plus différent que le caractère des deux nations, et conséquemment que l'esprit de leur langue et de leur poésie. La langue française est l'interprète fidèle du raisonnement; elle est claire et méthodique : la langue espagnole, ainsi que nous l'apprend l'histoire, s'est enrichie des tré-

sors de l'Orient; elle se plaît dans les images hardies, dans les jeux fantastiques de l'esprit. Si donc, en conservant le fond des caractères et des situations, on prive les pièces espagnoles de tout le luxe de leur parure, de ces romances inspirées par une brillante imagination, de ces strophes rimées qui font l'effet de variations musicales, et si, en faisant passer le style par la filière uniforme du vers alexandrin, on soumet encore l'ordonnance générale aux règles d'Aristote, il n'y aura plus d'accord entre le sujet et la forme, et l'on renoncera au seul genre de vérité qui puisse exister encore dans le domaine de la fiction. » Tout ceci est parfaitement juste quand on écrit pour une nation qui se contente de la fiction et de la poésie sans but; mais ce n'était pas là ce qui devait suffire à la France; Schlegel le reconnaît lui-même instinctivement en parlant de Corneille : « Le génie de Corneille avait des traits de ressemblance avec le génie espagnol, mais seulement du côté sérieux. On peut regarder ce poëte comme un Espagnol élevé sur les bords de la Seine. C'est bien dommage qu'après avoir composé *le Cid* il n'ait pas choisi des sujets où il pût développer les sentiments de loyauté et d'honneur chevaleresque qui remplissaient son âme; car ce sont ces mêmes

sentiments qu'il a déguisés sous l'apparence du patriotisme sévère et de la politique ambitieuse qui ont régné successivement à Rome.

« En général, il a moins cherché à exciter la pitié ou la terreur que l'étonnement, par les situations extraordinaires où il a placé ses personnages, ou l'admiration par le plus grand caractère qu'il leur a fait déployer. Il se plaît même si fort à commander l'admiration, que lorsqu'il ne peut pas nous en inspirer pour les héros de la vertu, il veut nous forcer à en éprouver pour les héros du vice : tant il leur donne d'audace, de force d'âme, d'étendue d'esprit, tant il les élève au-dessus des faiblesses humaines ! Il va même souvent jusqu'à leur faire étaler une arrogance dont on ne voit pas le motif; ils paraissent fiers de leur fierté. Souvent les grandes ressources qu'ils ont en eux-mêmes éloignent d'eux notre intérêt, soit qu'ils méritent ou non d'en inspirer. Corneille a fréquemment dépeint la lutte de la volonté contre les passions; mais comme il aimait les idées générales, il n'a point présenté ce combat immédiatement, et il en a fait un choc entre des principes opposés. » Nous ne voyons encore dans ce passage qu'une apologie de Corneille et qu'une explication naturelle des causes de la supériorité

du théâtre français. C'est en effet parce que nous nous éloignons des individualités trop étroites, que notre influence a été durable et générale. Au reste, et par une sorte de bizarrerie de la force des vérités, la plupart des accusations portées par Schlegel contre notre théâtre, sont les meilleurs raisonnements qu'on puisse faire valoir pour expliquer l'universalité de son influence morale. « De même que Corneille dans sa vieillesse a fait de grands politiques de tous ses personnages, Voltaire a travesti les siens en autant de philosophes qui prêchent ses opinions favorites. » Comment ne voit-on pas que Corneille et Voltaire n'ont été grands poëtes français qu'à cette condition? Mais Schlegel va plus loin pour révéler le secret de notre mérite, toujours en croyant nous accuser : « L'amour-propre national et le peu de connaissance des chefs-d'œuvre étrangers » — contradiction — « a pu faire mettre aux Français quelque exagération dans les louanges qu'ils ont données à leurs poëtes tragiques, mais il faut convenir que les éloges pompeux dont ils accablent Molière sont encore bien plus outrés. Voltaire l'appelle le père de la vraie comédie, et, pour la France, il se peut qu'il ait raison. Selon la Harpe, Molière et la comédie sont deux mots synonymes;

il est le premier des moralistes, ses pièces sont l'école du monde. Chamfort l'appelle le plus aimable instituteur de l'humanité depuis Socrate; il prétend que Jules-César, qui nommait Térence un demi-Ménandre, aurait nommé Ménandre un demi-Molière : j'en doute.

« J'ai déjà montré quelle est en général la morale que l'on peut attendre de la comédie; c'est l'art de la vie, l'application de la science des mœurs : sous ce rapport, les pièces de Molière contiennent souvent des observations frappantes, exprimées avec bonheur, et qui ont encore aujourd'hui de la justesse; mais souvent aussi on y retrouve ce qu'il y avait d'étroit dans ses propres opinions ou dans celles qui régnaient de son temps. A l'égard de ce même genre d'enseignement, Ménandre était déjà un poëte philosophe, et nous n'hésitons pas à placer les sentences qui nous restent de lui, au moins à côté de celles de Molière. Mais ce n'est pas avec des sentences qu'il est possible de composer une comédie. » Non sans doute; mais une comédie n'a de valeur sociale qu'autant qu'elle contient de ces vérités qui survivent aux opinions des temps. L'intention de blâmer quand même rend souvent injuste et partial; à propos des opinions des temps, que direz-vous

donc de Shakspeare, de Lope de Véga et de Calderon? Continuons : « Le poëte peut être moraliste, sans pour cela que ses personnages moralisent toujours, et sur ce point il me semble que Molière a dépassé la mesure : il accuse et justifie dans de longs plaidoyers les caractères qu'il représente, et souvent même ces caractères sont à peine autre chose que des opinions personnifiées. » Mais en supposant que cela fût vrai, ne voyez-vous pas que vous reconnaissez à la comédie de Molière cette importance historique et philosophique qui perpétue son règne? « En un mot, ces pièces sont trop didactiques, l'on y remarque trop l'intention d'instruire, tandis que la leçon ne doit jamais être donnée au spectateur qu'en passant et sans y songer. » N'est-ce pas encore là une révélation de l'importance sociale que nous avons eue sur le monde?

Nous nous bornerons à dire ici que Schlegel, dans l'examen du théâtre de Molière, est d'une mauvaise foi révoltante qui dément la finesse et la justesse d'esprit dont son traducteur le gratifie : déprécier le *Misanthrope* et *Tartuffe* pour exalter *Jodelet* et *Don Japhet d'Arménie*, de Scarron, parce que ces pièces sont d'origine romantique, c'est se montrer par trop Allemand. Qu'on ne croie pas

cependant que les éloges donnés à ces deux ouvrages soient sans restriction : Schlegel revient bien vite à sa haine contre la France pour nous fournir encore une vérité pour elle. « L'intrigue de Jodelet, qui appartient à don Francisco de Roxas, est excellente ; et Scarron, par son style et ses additions, n'a pu la défigurer entièrement. Tout ce qui, dans cette pièce, manque de finesse et de goût vient de l'auteur français, et contraste avec l'esprit délicat de la poésie espagnole : Scarron est pourtant un écrivain du siècle de Louis XIV, et qui ne manque pas de réputation. La langue française a bien fait de s'interdire ce ton burlesque : d'autres langues peuvent le supporter, mais en français, pour peu que l'on cesse de parler et d'écrire avec choix et noblesse, on tombe dans la vulgarité la plus rebutante. » Vous voyez donc bien, M. Schlegel, que la nature nous a indiqué suffisamment la fonction que nous pouvions exercer ; et bien vous a valu à vous-mêmes que nous fussions *didacticiens*, puisque vous pouvez aujourd'hui citer le nom de Schiller.

Nous avons accusé Schlegel de haine pour la France, et l'on ne peut pas s'y méprendre à l'aveuglement qui règne dans ses jugements sur notre théâtre; mais, dès qu'il n'est plus ques-

tion de la littérature des vainqueurs du monde contre laquelle il s'insurge, le critique disparaît pour apologiser, sans restriction, le théâtre des Anglais et des Espagnols. Nous devons à la vérité de donner un exemple des considérations qu'il fait valoir en leur faveur, car elles annoncent, sous quelques rapports, l'esprit distingué qui s'est placé à la tête de l'école romantique allemande, sorte de protestantisme littéraire qui a pu un moment, vis-à-vis des étrangers, compromettre notre autorité.

« Il est évident, écrit Schlegel, que l'esprit impérissable de la poésie revêt une apparence diverse chaque fois qu'il reparaît dans la race humaine, et qu'à chaque époque les mœurs et les idées des différents siècles lui constituent une existence nouvelle et particulière. » Nous ne nous arrêterons pas à faire sentir tout ce que nous pourrions tirer d'induction pour le système que nous défendons; le lecteur à cet égard y suppléera. « Les formes de la poésie doivent changer avec la direction que prend l'imagination poétique des peuples; et quand on veut appliquer les noms des anciens genres et leurs anciennes lois aux compositions nouvelles pour les juger d'après ces idées, l'on fait un usage mal conçu de l'autorité classique. Personne ne doit être soumis à un tribunal

dont il n'est pas justiciable. Nous conviendrons volontiers que la plupart des ouvrages dramatiques des Anglais et des Espagnols ne peuvent être appelés, dans le sens des anciens, ni des tragédies, ni des comédies; ce sont des pièces romantiques. Que le théâtre d'un peuple qui, par ses principes et par ses habitudes, ne connaît ni ne veut connaître les modèles étrangers, que ce théâtre, dis-je, diffère de la manière la plus tranchante de celui des nations qui toutes suivent sans scrupule les pas du même guide, rien n'est plus facile à supposer, et le contraire seul serait extraordinaire. Mais, lorsque les théâtres des Anglais et des Espagnols, de ces peuples contemporains, et néanmoins sans relations littéraires l'un avec l'autre, et dont les institutions politiques et religieuses, de même que la nature physique et morale, sont tout à fait différentes, lorsque ces théâtres ont entre eux des traits de ressemblance faciles à observer au travers des diversités qui les distinguent, l'homme le moins apte à réfléchir doit nécessairement s'en étonner, et il ne pourra s'empêcher de croire que le même principe a développé le génie dramatique des deux nations.

« Il nous semble qu'on n'a point encore tenté de comparer ensemble le théâtre anglais et le

théâtre espagnol, en les mettant tous les deux en contraste avec la littérature dramatique imitée des anciens. Si des compatriotes, des contemporains et des admirateurs éclairés de Shakspeare et de Calderon pouvaient être évoqués, et qu'on fît connaître à chacun d'eux les ouvrages du poëte qui lui serait étranger, ils auraient sans doute de la peine à les comprendre et à les goûter, s'ils en parlaient d'un point de vue national plutôt qu'universel; mais un critique, médiateur entre eux, parviendrait à les mettre d'accord, et peut-être ce critique devrait-il être Allemand, puisque, libre des préjugés nationaux de l'Angleterre et de l'Espagne, il se sent attiré vers l'un et l'autre de ces deux pays par une inclination naturelle, et que nulle jalousie ne l'empêche de reconnaître ce qui a jadis existé de grand dans ces terres étrangères.

« La ressemblance du théâtre anglais avec le théâtre espagnol ne consiste pas seulement dans l'indépendance hardie des unités de temps et de lieu, et dans le mélange du comique et du tragique. On pourrait ne voir là que des qualités négatives, et supposer simplement que c'est l'ignorance ou l'incapacité qui a fait négliger l'observation de certaines règles, si souvent confon-

dues par les critiques avec la raison; mais la ressemblance réelle des deux théâtres se retrouve dans la nature la plus intime des fictions, et dans les rapports essentiels qui commandent à l'art dramatique une forme tout à fait différente de celle des anciens, et la rendent significative. Ce qui surtout est commun à l'un et à l'autre peuple c'est l'esprit romantique qui domine dans leurs pièces de théâtre. Néanmoins, en admettant les restrictions nécessaires, on peut dire qu'il a seul régné en maître sur le théâtre espagnol depuis son origine jusqu'à sa décadence, au commencement du dix-huitième siècle, tandis que chez les Anglais il n'a véritablement animé que Shakspeare, le fondateur de leur théâtre, et le plus grand de leurs poëtes dramatiques.

« A une époque plus moderne, le principe romantique a été altéré et quelquefois entièrement perdu dans les pièces de théâtre anglaises, quoique la forme extérieure, résultat de ce principe, soit toujours restée la même. Le parallèle entre les différentes manières de sentir de deux peuples, l'un du Nord et l'autre du Midi; l'un doué d'une inspiration prophétique et l'autre d'une imagination brûlante; l'un recueilli en lui-même par une méditation sérieuse, l'autre entraîné au

dehors par l'impétuosité des passions; ce parallèle, dis-je, prendra un caractère plus frappant lorsqu'on pourra comparer ensemble leurs deux plus grands poëtes, Shakspeare et Calderon. »

Ce que nous venons de citer nous semble très-curieux, d'abord parce qu'on pourrait en conclure favorablement pour nous sans l'aveuglement et la mauvaise foi; ensuite, tant la base est fragile, parce qu'on peut en tirer des inductions justes sur le peu d'influence qu'a exercé le théâtre des Anglais et des Espagnols sur la civilisation européenne. La prépondérance politique de l'Espagne dans le seizième siècle rendit très-générale en Europe la connaissance de la langue espagnole; et déjà au commencement du siècle suivant, on peut juger, d'après plusieurs indices, que les productions littéraires de cette nation s'étaient répandues en France, en Italie, en Angleterre et en Allemagne. Depuis lors, l'étude de l'espagnol a été de jour en jour plus négligée. Il y a une cause à ceci, et nous croyons la trouver dans l'inaction complète dans laquelle l'Espagne est restée, lorsque le reste de l'Europe s'agitait politiquement sous prétexte des opinions religieuses : en ne prenant aucune part au mouvement donné à la société par la réformation luthérienne, la péninsule ibérique accoutumait les

nations effervescentes à ne plus la compter pour rien dans la balance européenne, et les terreurs inspirées par l'inquisition contribuaient à éloigner les nations protestantes de tout contact avec elle. L'Angleterre, exclusivement favorable à la réforme, l'Espagne conservant exclusivement le pieux principe catholique, perdaient l'une et l'autre, par une préoccupation constante, les avantages qui résultaient de la liberté. La France eut le rare bonheur de profiter du luthérianisme tout en l'étouffant chez elle. La force de son organisation politique, raffermie par Louis XI et par Richelieu, la disposait à continuer son rôle d'aînée, et le génie de sa langue, *interprète fidèle du raisonnement*, lui vint en aide; car le raisonnement qui peut tout détruire, peut aussi tout relever. Soutenue par le sentiment chrétien de son origine, par le catholicisme de sa fonction, la France vit l'avenir et le monde, quand l'Espagne et l'Angleterre se bornaient à ne voir qu'elles-mêmes, et à continuer le passé.

D'ailleurs, si nous avons bien compris ce qu'on entend par le romantisme, si la littérature peut être appelée de ce nom, quand elle s'exprime, libre de toute entrave, sans règles, sans but, pour refléter seulement des individualités, nous devons ajouter

qu'elle fut en France tout aussi romantique qu'en Angleterre et en Espagne. Elle avait devancé Shakspeare et Calderon, car le mouvement donné par Charlemagne s'était effectué en allant de la France vers les autres parties de l'empire. Le théâtre sortit de l'église, chez toutes les nations chrétiennes, à peu près à la même époque et de la même manière. Mais en France il ne devait pas se borner à être une expression individuelle et capricieuse : il fallait faire agir la langue du raisonnement, selon le sentiment général; il fallait suivre la route qui devait conduire aux réalisations de la promesse évangélique, selon le besoin des temps; il fallait une discipline pour la foi littéraire, comme il en avait existé une pour la foi religieuse, afin que nul ne pût vaniteusement s'écarter de la voie, et se distraire de la pensée et du but. Quand l'esprit d'examen se manifesta en France, quand elle eut la liberté de rompre la chaîne qui l'attachait à la papauté, discerna-t-elle en philosophe ou sentit-elle en poëte? L'usage qu'elle fit de sa liberté prouve évidemment qu'elle avait l'instinct de sa fonction : elle interrogea les plus beaux siècles de l'antiquité, avant de se reconstituer un nouveau catholicisme pour une nouvelle étape. Le christianisme venait d'être nié dans

son dogme, elle retourna aux premières lueurs de l'idée, à l'école de Socrate; elle demanda des conseils à la philosophie d'Aristote, pour remonter, par l'analyse, à l'unité dont on brisait si brusquement le lien. C'est ainsi que la société française se manifesta par Corneille et Molière avant d'agir par l'Encyclopédie et par la force des armes. Que peuvent produire après des faits si fortement empreints d'un caractère providentiel, les négations des Luther de la littérature et les efforts de l'individualisme romantique? Rien de sérieux, rien qui doive alarmer. Cependant les générations se succèdent, et le temps ne consacre nulle œuvre digne de soutenir l'importance de notre théâtre.

Revenons aux Espagnols.

Quand le théâtre florissait en Espagne et en Angleterre, nous l'avons dit ailleurs, la France était en proie à la guerre civile. Mais pour qui veut étudier le caractère d'Élisabeth, qui protégeait Shakspeare; celui de Philippe IV, qui admirait Calderon; et celui de Henri IV, forcé d'abjurer le calvinisme pour devenir roi de France, on peut concevoir quel sera l'avenir politique et littéraire des trois nations. Les *autos sacramentales* de Lope de Vega et de Calderon, quelque pompeux qu'en fût le style, ne devaient pas entraver la

marche triomphante de l'esprit français. L'admirable comédie satirique de Cervantes, le don Quichotte, pouvait exciter l'admiration dans notre pays où toute œuvre littéraire doit avoir un but, de même que Richardson et d'autres romanciers anglais y ont exercé une influence salutaire; mais Shakspeare, tout sublime qu'il soit, n'y saurait rien produire de bon.

« Les époques les plus marquantes des progrès de l'art dramatique en Espagne, dit Schlegel, peuvent être désignées par les noms de trois écrivains fameux, Cervantes, Lope de Vega et Calderon. — Les renseignements les plus anciens que nous ayons sur le théâtre espagnol, sont fournis par Cervantes lui-même, dans son don Quichotte, dans les préfaces de ses dernières comédies, dans le Voyage au Parnasse, et ailleurs. Il avait été témoin des premiers essais de l'art dramatique; il décrit avec beaucoup de gaieté les spectacles informes également dénués d'ornements extérieurs et de mérite réel, qu'il avait vus dans sa jeunesse. Il était autorisé à se regarder lui-même comme un des restaurateurs de cet art, car avant que don Quichotte lui eût acquis une gloire immortelle, il avait travaillé pour le théâtre avec beaucoup de zèle, et vingt à trente

pièces de lui, dont il a parlé très-négligemment dans la suite, furent cependant très-applaudies. Il n'avait pas d'autres prétentions que celle d'amuser sur la scène, et lorsque ce but du moment était rempli, il ne songeait plus à ses ouvrages. — Aussitôt que Lope de Vega parut, il régna en maître sur la scène, et il éclipsa la gloire de son prédécesseur. — Que Lope ait travaillé dans le but de plaire au peuple, c'est ce qu'on ne peut pas lui reprocher. De tous les dramatistes qui ont eu dans leur vie un grand succès populaire, il est, sans contredit, un des plus étonnants, et il a mérité que Cervantes, son rival et son antagoniste, l'appelât sérieusement un miracle de la nature. Les pièces inconcevablement nombreuses de Lope de Vega n'ont pas toutes été imprimées, et il serait difficile de se procurer, hors de l'Espagne, la collection de celles même qui l'ont été; toutes contiennent des situations intéressantes et des plaisanteries incomparables; et il y en a peut-être fort peu qui, si elles étaient travaillées et revêtues d'un coloris plus moderne, ne produisissent un grand effet au théâtre. Leurs défauts sont à peu près les mêmes, et l'on y retrouve toujours cette imagination intempérante qui accumule sans mesure les inventions extra-

ordinaires, et de la négligence dans l'exécution. Elles ressemblent aux groupes dont un dessinateur habile jette à la hâte les esquisses sur le papier, et où beaucoup d'étourderie et de précipitation n'empêche pas que chaque trait n'ait du sentiment et de la vie. Il ne manque aux ouvrages de Lope, outre de la profondeur, que cette finesse dans les aperçus, qui est le mystère de l'art.

« Si l'on en était resté à ce point, et que le théâtre espagnol ne se fût composé que des ouvrages de Lope et des plus célèbres d'entre ses contemporains, tels qu'un Guillain de Castro, un Montalban, un Molina, un Matos Fragoso, etc., on y admirerait de grandes vues et d'heureuses dispositions, plus que la perfection de l'art dramatique. Mais enfin parut don Pedro Calderon de la Barca, un génie aussi fertile, un écrivain aussi laborieux que Lope, et un bien plus grand poëte, un grand poëte si jamais ce nom a été mérité sur la terre. En lui se renouvelèrent, et dans un degré bien plus éminent, la puissance d'exciter l'enthousiasme, l'empire exercé sur la scène, et, pour ainsi dire, enfin, le miracle de la nature. — Ses pièces se divisent en quatre classes principales: les pièces sacrées, dont les sujets sont tirés

de l'Écriture ou de la légende, les pièces historiques, les pièces mythologiques ou celles dont les sujets sont fabuleux, et enfin les peintures de la vie sociale des temps modernes. — Les pièces de Calderon qui paraissent le plus s'abaisser au ton de la vie commune, nous captivent cependant toujours par je ne sais quel charme fantastique, et ne peuvent guère passer pour des comédies dans le sens ordinaire de ce mot. — L'honneur, l'amour, la jalousie sont les ressorts de ces comédies. Tel est dans sa plus grande élévation l'esprit du drame national, que les étrangers ont nommé pièce d'intrigue, et qu'on appelle en Espagne, d'après le costume dans lequel il se joue, *comédie de cape et d'épée.* La partie burlesque ne consiste, pour l'ordinaire, que dans le rôle du valet bouffon, connu sous le nom de *Gracioso.* Ce valet sert à parodier la partie idéale de la pièce, et il contrefait, de la manière la plus spirituelle et la plus agréable, les sentiments exaltés de son maître. Il est rarement employé activement à former par ses fourberies le nœud de l'intrigue, c'est le hasard qui s'en charge et qui s'en acquitte avec esprit.

« D'autres pièces sont appelées *comedias di figuron;* les éléments en sont à peu près les mêmes,

mais on voit paraître une caricature bien marquée sur le devant du tableau. Il est impossible de refuser le nom de comédies de caractère à plusieurs pièces de Calderon, et cependant on ne doit pas attendre à trouver des peintures bien finement nuancées, chez des poëtes méridionaux, auxquels une sensibilité ardente et une imagination impétueuse ne laissent ni le loisir, ni le sang-froid qu'exige l'esprit d'observation.

« Il y a encore des pièces de Calderon qu'il nomme lui-même pièces de fêtes. — Mais c'est dans les compositions religieuses que les sentiments de Calderon se déploient avec le plus d'abandon et d'énergie. Il n'a peint l'amour terrestre que sous des traits vagues et généraux. Il n'a parlé que la langue poétique de cette passion. La religion est son amour véritable ; elle est l'âme de son âme. La génération qui suivit Calderon fut témoin des efforts des poëtes pour conserver son esprit sur la scène; mais tout ce que produisit cette époque ne fut qu'un faible retentissement du passé, et il n'a rien paru de neuf ni de vraiment original qui mérite d'être cité après lui.

« Plus tard encore on n'a vu que de la stérilité. Des essais isolés ont été tentés pour rendre la tra-

gédie régulière, c'est-à-dire, pour lui donner la coupe française, et le drame déclamatoire de Diderot a même trouvé des imitateurs. J'ai lu une comédie espagnole qui tendait à recommander l'abolition de la torture. On peut juger de la gaieté qui doit résulter d'un pareil but. Les mêmes Espagnols qui sont infidèles à l'ancien goût national, font grand bruit des drames prosaïques et moralistes du Moratin; mais il n'y pas de raison pour nous d'aller chercher en Espagne ce que nous avons d'aussi bon ou d'aussi mauvais chez nous. — Lorsque des circonstances extérieures, telles que l'influence du clergé, la contrainte imposée par la censure, ou le zèle jaloux du peuple pour le maintien des anciennes mœurs, lorsque ces circonstances, dis-je, s'opposent à l'introduction des usages qu'on regarde dans les pays voisins comme des progrès de la civilisation, il arrive souvent que les meilleurs esprits deviennent avides du fruit défendu, et se prennent d'admiration pour quelque mauvais genre, déjà hors de mode dans le lieu où il a pris naissance. De certaines maladies morales sont tellement contagieuses dans un siècle, qu'il faut en avoir été atteint à un certain degré, pour ne pas risquer de les prendre à l'avenir. Les Espagnols en ont été quittes à bon

marché. Leur existence presque insulaire leur a permis de sommeiller pendant le dix-huitième siècle : et que pouvaient-ils faire de mieux? Si la poésie romantique venait à se réveiller dans la vieille Europe ou dans un nouvel hémisphère, il se trouverait indubitablement qu'elle aurait passé d'un heureux instinct à la connaissance réfléchie de ses propres ressources. »

Il est impossible d'employer des considérations plus larges à des conclusions plus puériles; Schlegel écrivait son cours à Vienne, en 1808, sous l'influence d'un ressentiment contre la France, et, nous l'avons dit, le besoin d'exalter les Espagnols et les Anglais qui résistaient à la domination de Napoléon, le rendit partial pour leur littérature au détriment de la nôtre. Comment n'a-t-il pas compris que le romantisme de ces deux peuples ne pouvait arriver à produire quelque effet sur la civilisation qu'en passant par la langue française, et surtout qu'en se modifiant au goût classique, c'est-à-dire, à l'ordre et au bon sens de notre théâtre? *Le Festin de Pierre*, si évidemment emprunté par Molière à l'Espagne, n'en fournit-il pas la preuve? Quelle admirable moralité notre poëte comique n'a-t-il pas tirée de ce sujet fantastique? N'a-t-il pas longtemps à l'avance en-

seigné aux romantiques comment on pouvait employer le surnaturel et le faire concourir au but du drame par l'esprit, la gaieté, la vérité et la simplicité des détails? Qui ne sait d'ailleurs que Molière fut presque contraint à faire ce nouveau chef-d'œuvre, par ses comédiens qui étaient ses associés, et dans le but d'amener la foule à son théâtre. Le théâtre de l'hôtel de Bourgogne avait emprunté aux Espagnols un *Don Juan*; le théâtre d'Arlequin avait le sien; les bourgeois de Paris, toujours poussés par l'instinct secret de l'avenir de la France, voulaient partout des statues mouvantes. Notez que ce n'est pas à Shakspeare que la France demande un spectre; qui connaît Shakspeare à Paris, et *Macbeth* et *Hamlet!* Mais l'Espagne est incessamment à nous; Louis XIV s'apprête à dire qu'*il n'y a plus de Pyrénées;* l'Espagne, si elle a été pour quelque chose dans la marche de l'esprit humain, va bientôt subir l'influence française; car le trône, de ce côté des monts, protége le philosophe Molière, l'auteur du Tartuffe, qui refait le don Juan espagnol à l'usage du nouveau précepteur universel; tandis que le surgeon royal qu'on doit planter sur le sol ibérique n'y produira pas cet arbre-trône qui abrite tout un peuple.

Puisqu'on forçait Molière à faire le *Festin de Pierre,* quoiqu'il fît vite (le besoin de nouveautés ne permet jamais d'attendre le poëte), il fit une œuvre profonde qui devait laisser dans l'oubli la pièce espagnole, et le Don Juan de l'hôtel de Bourgogne, et celui du théâtre d'Arlequin. En entrant dans le domaine du surnaturel, ou du fantastique, le poëte français ne veut pas que la complaisance soit sans fruit pour l'avenir; ce n'est plus, cette fois, un marquis français qu'il expose aux yeux de la foule ébahie, c'est le type incarné de tous les vices, c'est la société tout entière changeant de langage, selon les besoins du moment, se conformant aux circonstances, qui est galante, bigote, quand il le faut; c'est le grand seigneur qui donne aux petits l'exemple, qui leur ouvre la voie : il nargue son père (vous verrez plus tard le siècle renier les siècles passés), il blasphème Dieu; il croit seulement *que deux et deux font quatre.* — Attendez, et l'athéisme sera hautement prêché par la cour. — Libertin pour les sens, libertin pour l'esprit, n'est-il pas une réflexion de cet être *noblesse* qui doit disparaître avec le XVIIIe siècle? et le peuple n'est-il pas représenté par Sganarelle, qui, dans son bon sens, conserve le sentiment du bien? Don Juan, ou,

si vous l'aimez mieux, le grand seigneur qui enlève les femmes, qui bat les gens, qui ne paye pas ses dettes, qui méconnaît les sages avis de l'expérience, qui reste sourd aux justes reproches de sa victime, veut braver le commandeur qu'il mit à mort, c'est-à-dire, le trône dont il a brisé les appuis; il le convie au festin, à ce terrible banquet où Louis XVI vint s'asseoir. Alors la révolution éclate : « Le tonnerre tombe avec un grand bruit et de grands éclairs sur don Juan, comme il est dit dans Molière. La terre s'ouvre et l'abîme; et il sort de grands feux de l'endroit où il est tombé. » Sganarelle reste seul, pauvre peuple! avec ses terreurs, mais avec ses besoins : « Ah! mes gages! ah! mes gages! s'écrie-t-il. Voilà par sa mort un chacun satisfait. Ciel offensé, lois violées, filles séduites, familles déshonorées, parents outragés, femmes prises à mal, maris poussés à bout, tout le monde est content; il n'y a que moi seul de malheureux! Mes gages! mes gages! mes gages! »

Mais pense-t-on que les révolutions changent les hommes, et que les conseils de l'expérience soient écoutés, et plus suivis qu'autrefois? Don Juan, c'est encore notre siècle d'aujourd'hui, c'est l'homme sans foi, sans Dieu, qui exploite les autres,

qu'aucun scrupule n'arrête, que nulle crainte ne retient, pour qui tous les moyens sont bons, le meurtre, la séduction, la violence; c'est le mensonge embrassant sa dupe, la leurrant de promesses, la forçant à s'asseoir, s'informant des choses qui la touchent; c'est l'habile savoir-faire trompant et séduisant deux personnes d'une seule parole, d'un même espoir; admettant à sa table, avec bonhomie, le valet qui l'amuse; faisant bonne contenance au sein du danger; fermant l'oreille à la voix secrète de la conscience, impertinent pour la remontrance, cédant à la nécessité, et ne se corrigeant jamais. Qui ne voit là un miroir fidèle de tout ce qui se passe sur la scène du monde? Chaque classe a ses représentants dans ce tableau; et la statue de pierre, cette vengeance légitime, qui se ranime pour donner un grand exemple, comprend-on son langage? Les institutions et les hommes, tout est là. Mais, dans la préoccupation d'intérêt personnel qui paralyse tous les mouvements de l'âme, on ne veut rien voir et rien entendre.

Est-ce à l'Espagne qu'il faut compter cette œuvre, qui fut une prophétie, comme elle peut encore en être une peut-être? Que faisait l'Espagne tandis que la France jouait les cinq actes de Molière?

elle dormait. Et que lui est-il arrivé pour avoir sommeillé pendant tout un siècle? dans quelle situation ce malheureux pays se trouve-t-il maintenant politiquement et moralement, quand on le compare aux autres nations? Quant à la littérature dramatique, bien qu'elle se soit réveillée dans la vieille Europe, la prédiction de Schlegel est restée sans effet, en Espagne comme ailleurs, et le théâtre espagnol en est réduit, pour l'œuvre pénible de son éducation sociale, à se contenter des bribes de notre théâtre et à imiter les pièces que nos dramatistes imitent de Calderon et de Lope de Vega, à une époque où le culte de Molière et de Corneille ne fait que s'accroître par l'effet naturel des efforts tentés pour pervertir le théâtre français.

DU THÉATRE ALLEMAND.

La langue allemande a été la dernière à manifester, par le moyen de l'art dramatique, le but d'activité et le génie des peuples qui s'étendent du Rhin au Danube. La cause de ce retard tient évidemment à la division de la Germanie en petits États, et à l'intérêt qu'eurent les souverains de se soustraire au joug de la cour de Rome par la réformation de Luther. La guerre des paysans, la facilité du despote à surveiller de près sa domination circonscrite, l'action du protestantisme qui niait la puissance des beaux-arts, et, si l'on veut aussi, l'influence du climat, ne permettaient

guere aux hommes inspirés de sortir les individus de la préoccupation constante d'eux-mêmes pour leur bien-être matériel, et leur salut spirituel. Après Charlemagne, le titre d'empereur ne fut plus qu'un mot vide de sens; le génie de l'unité resta le partage de la France, et, quand il eut fondé la puissance du saint-siége, l'anarchie impériale, qui l'attaquait en Italie par la querelle des Guelfes et des Gibelins, ne put enfin empêcher le schisme religieux et politique de devenir, sous le nom de Luther, un nouveau germe de divisions, un nouveau principe d'égoïsme pour les États dans la confédération, et pour les individus dans les États. Depuis Charlemagne, on ne comprit bien, en Allemagne, la force de l'union et de la grande nationalité, qu'après les conquêtes de Napoléon.

L'antique Germanie avait eu ses bardes, l'Allemagne moderne eut ses *maîtres chantres* (*meister langer*) ou *phonasques*, sorte de poëtes qui se formèrent en confréries du temps d'Othon le Grand, à ce que leurs historiens prétendent, mais certainement sous Maximilien Ier, qui confirma leurs priviléges. A Mayence, à Strasbourg, à Nuremberg, à Augsbourg, ces confréries avaient le droit de poétiser dans les tournois, dans les carrousels et dans les autres cérémonies solennelles.

Celle de Strasbourg subsistait encore dans le dernier siècle, et jouissait de certains revenus fondés en sa faveur depuis un temps immémorial : composée d'ouvriers des différentes corporations qui chantaient sur une tribune dans la chambre commune des métiers, ils donnaient en public, en certains temps de l'année, le spectacle de la distribution des prix fondés, selon leurs usages, pour les meilleures pièces de poésie et de chant que composaient ces artisans grossiers, étrangers aux règles de l'art de la musique et de la versification.

C'est dans ces confréries d'artisans qu'est né le théâtre, en Allemagne, et on ne trouve guère de vestiges de représentations dramatiques avant le xve siècle. Ce ne fut qu'au milieu du xvie qu'elles eurent lieu fréquemment, surtout à Nuremberg, par le zèle d'un cordonnier nommé *Han Sachs*, qui composait des pièces, et qui les jouait lui-même, dans le local de la corporation, devant un public admis *gratis*. Ces pièces étaient tirées de l'histoire sainte ; on en a fait aussi pour amuser et pour instruire les princes, et *Masserius* nous apprend qu'on en joua une relative aux affaires de religion du temps, et pour montrer à Charles-Quint les fautes qu'il y avait commises.

Depuis longtemps, dans les grandes villes d'Allemagne, les corps de métiers faisaient des processions solennelles et jouaient à la suite des comédies et des farces. Peu à peu l'usage s'introduisit, dans les universités, de représenter des pièces en langue latine, et enfin une troupe de comédiens hollandais étant venue à Hambourg, on se modela sur leurs ouvrages.

La première troupe de comédiens qui se forma en Allemagne, après l'an 1626, fut composée de jeunes étudiants de très-bonnes familles, dont le chef était fils d'un lieutenant-colonel. Ils furent bientôt imités par d'autres, tous étudiants et nobles. Le chef de la quatrième troupe se nommait *Jean Velten* : il était professeur de philosophie et fils d'un professeur de théologie à l'université d'Iéna ; il composa des drames, et l'électeur de Saxe le prit à son service lui et les siens, jeunes nobles et savants, et ils finirent ainsi leurs jours, fort honorés de tous. Dans d'autres troupes, quelques-uns, par leurs talents et par leur naissance, furent déclarés poëtes de l'empereur ; quelques-uns, ayant quitté le théâtre, sont parvenus à de hautes dignités ecclésiastiques, et à des emplois très-considérables dans l'État. Nous citons ces faits parce qu'ils prouvent en faveur de l'Allema-

gne. Les préjugés, on le voit, ne sont pas partout les mêmes.

Les tragédies et les comédies allemandes ne furent longtemps que des imitations du théâtre hollandais. « Je ne décrirai pas les supplices, dit Riccoboni, les tortures des martyrs, ni les gibets des scélérats que l'on fait voir sur la scène; il suffit de dire qu'ils n'en omettent aucun. Dans les tragédies on entend ordinairement des voix horribles; on voit des fantômes, des spectres qui ont à la main des épées sanglantes, ou qui les portent enfoncées dans le sein; on y voit des flambeaux noirs allumés, des tombeaux, et tout ce que l'on peut imaginer de plus effrayant. » Cependant on avait depuis près d'un siècle tenté de se modeler sur le théâtre des Grecs et des Latins, comme en France, d'observer les règles, d'écrire avec noblesse : Jean Opitz, André Gryphius et Gaspard de Lohenstein furent les trois poëtes qui réformèrent le théâtre de leur nation. Leurs tragédies, surtout celles de Gryphius qu'on peut appeler le Corneille des Allemands, ont longtemps joui d'une grande renommée. Apres eux, on se borna à traduire les pièces des théâtres français, espagnol et anglais, et on imita les Italiens pour les pièces improvisées; cependant on n'a-

bandonna jamais les vieilles pièces, bien qu'elles fussent de mauvais goût. Les pièces nouvelles étaient rarement imprimées, et nous croyons qu'il n'est pas indifférent d'en dire la raison. Citons Riccoboni : « Dans les troupes il y a toujours des comédiens qui sont poëtes et qui composent des pièces : si quelque auteur étranger présente une pièce, ce n'est jamais pour de l'argent, il en fait présent à quelque acteur ou actrice, et la pièce produit à celui qui en est possesseur, la part d'auteur, ou la somme dont on est convenu avec la troupe, toutes les fois qu'on la représente, et cela pendant un siècle s'il est possible; car ces pièces sont comme des fonds de terre qui passent en héritage dans les familles : il en est de même des comédiens auteurs. Aussitôt que la pièce paraît à l'impression, les comédiens en sont les maîtres, et n'en payent plus aucune rétribution à celui des camarades qui la possédait ou qui en est l'auteur. Par cette raison, le plus grand nombre de pièces nouvelles ne sont connues que par la représentation, et ne sont jamais imprimées; l'intérêt des auteurs comédiens, ou des possesseurs de pièces, ne leur laisse pas goûter le bien qui en reviendrait à la république en les imprimant, puisque l'on pourrait juger du progrès ou de la décadence de

leur théâtre; ce qui produirait des dissertations et des critiques, qui ne font jamais que du bien, ou lorsqu'elles confirment le public dans le bon goût, en applaudissant à ce qui est bon, ou lorsqu'elles le détrompent en démasquant ce qui est mauvais.

« Je sais bien que d'un autre côté on peut trouver des gens qui approuvent une telle méthode, et surtout les comédiens : parce qu'il est sûr qu'aussitôt qu'une pièce nouvelle est imprimée, le nombre des spectateurs diminue aux représentations, et ne s'empresse pas de la revoir, la connaissant trop. Si on n'imprimait pas les pièces, elles paraîtraient toujours nouvelles; et dix ans après qu'on les aurait laissées reposer, le public s'empresserait de les voir, lorsqu'on les remettrait au théâtre, comme si c'était la première représentation. Si on pouvait mettre une pareille police dans le Parnasse de Paris, cela serait un grand bien aux comédiens; surtout s'il venait la mode de ne pas donner de rétribution aux auteurs, ce serait encore mieux ; mais il y a très-peu de poëtes qui travaillent pour la gloire, et plus grand nombre ne compose que pour de l'argent. »

A cette époque, il y avait six troupes de comédiens allemands, dont une résidait en Suède,

une en Livonie, et les autres voyageaient de ville en ville à leur fantaisie. Mais presque toutes les cours d'Allemagne avaient des troupes françaises, et de temps en temps l'opéra italien qu'elles entretenaient à grands frais. A Vienne on représentait encore les mystères de la Passion, mais l'opéra y était permanent, et les musiciens de l'empereur étaient tous Italiens. Au reste, rien ne peut mieux préciser la situation du théâtre allemand dans la première moitié du dernier siècle que la préface du *Caton mourant* de Gottsched (seconde édition, Leipzig, 1737). « J'entreprends de donner à l'impression une tragédie en vers, y est-il dit, et cela dans un temps que ces sortes de poésies, qui depuis plus de trente ans étaient dans l'oubli, n'ont commencé que depuis peu à paraître sur notre théâtre. Il y a trois ans que dans mon ouvrage sur la critique, j'ai fait de mon mieux pour encourager notre nation à travailler sur le poëme dramatique; mais je n'ai pas voulu hasarder de le faire, et de prévenir les autres par mon exemple. J'ai attendu pour voir si quelques-uns des poëtes ne l'entreprendraient pas pour faire honneur à l'Allemagne. Il faut avouer que nous ne manquons pas de grands génies, et qui seraient propres surtout pour la poésie tragique. Il ne

s'agit que d'en savoir les règles. Il faut aussi connaître les défauts et les beautés du théâtre allemand, et avoir connaissance en même temps des théâtres français, anglais et italien.

« Avant que d'expliquer le motif qui m'a fait entreprendre de mettre au jour cette tragédie, il faut que je dise en peu de mots ce qui m'a donné du penchant pour la poésie de théâtre, et ce qui m'a engagé à la fin à en faire l'essai.

« Il y a quinze ou seize ans que je lus une des tragédies de Lohenstein, ce qui me fit concevoir une idée fort plaisante de la tragédie. Quoique j'entendisse par des gens de goût vanter extrêmement ce poëte, je ne pouvais pas goûter la beauté de ses ouvrages, mais je n'osais pas en dire mon sentiment. L'*Antigone* de Sophocle traduite en allemand par Opitz ne trouva pas plus de grâce auprès de moi : et quoique je goûtasse infiniment les autres productions de ce père de notre poésie, je ne pouvais cependant souffrir la dureté de cette traduction qui me paraissait un peu forcée. A l'égard de la poésie de théâtre, je restais donc dans une parfaite indifférence, ou ignorance même, jusqu'à ce que les ouvrages de Boileau me tombèrent entre les mains; la satire adressée à Molière, les louanges et les critiques

dramatiques qui s'y trouvent répandues, excitèrent ma curiosité pour en connaître les pièces. Je lus le théâtre de Molière, ce qui me donna une grande envie de voir quelque représentation de comédie ou de tragédie. L'année 1724, je trouvai à Leipzig la troupe des comédiens privilégiés de la cour de Saxe, qui n'en font le voyage que dans le temps de la foire. J'eus lieu de me contenter, je ne manquais pas une pièce. — J'eus occasion de faire connaissance avec le chef de la comédie de ce temps-là ; je lui parlai d'un meilleur ordre de son théâtre : je lui demandai surtout pourquoi l'on ne jouait pas les tragédies de Gryphius, comme aussi son *Horribilicribrifax*. Il me répondit qu'il avait donné la première de ses tragédies autrefois, mais qu'à présent on ne souffrirait plus de semblables pièces en vers, parce qu'elles seraient trop sérieuses, n'y ayant aucun personnage plaisant. Je lui conseillai d'essayer une pièce en vers, et je lui promis d'en faire l'essai moi-même et de l'écrire. Cependant, je n'avais aucune connaissance des règles, et ne sachant pas même s'il y en avait, je traduisis l'*Endymion* de Fontenelle, que je fis imprimer en y ajoutant quelques scènes plaisantes, etc. — Pendant ce temps-là les mauvaises pièces que je

voyais jouer, me donnaient occasion de faire des réflexions (même sans avoir aucune connaissance des règles), et je ne trouvais pas dans leur conduite le naturel que je croyais devoir y régner. Je m'inquiétais toujours des règles du théâtre, car je ne pensais pas m'imaginer qu'un genre de poésie si ample et si grand pût subsister sans règles, puisque je voyais que tous les autres en avaient. Je n'en ai point trouvé dans les ouvrages de nos écrivains, si ce n'est dans la poésie allemande de Rothen, qui parut à Leipzig l'année 1688. Menantes dans ses poésies de théâtre ne donne qu'une faible instruction pour l'opéra. Rothen cependant ne m'ayant pas contenté, quoiqu'il n'ait pas mal pensé, m'a ouvert les yeux par les louanges qu'il donne à la poétique d'Aristote; il me donna envie de la lire, et je ne la connus pour la première fois que dans la traduction française de M. Dacier. Casaubon, *de la Poésie satirique des Grecs*, la *Poétique d'Aristote*, de Rappolt, Heinsius, *de Tragœdiæ constitutione*, la *Pratique du théâtre* de l'abbé d'Aubignac, et d'autres écrivains, parmi les modernes, m'en donnèrent toute la connaissance que je souhaitais. Sans parler de la lecture des pièces de théâtre de Corneille, de Racine, de Molière, de Lamothe, de

Danchet, de Voltaire, etc., et de leurs préfaces, et des traités critiques qui y sont joints, le théâtre des Grecs du P. Brumoy, et l'histoire du théâtre italien de Riccoboni, me fournirent plus de lumières que tous les autres en cette matière.

« Plus je connaissais les théâtres réglés des étrangers, et plus j'avais de peine en voyant le dérangement du théâtre allemand; mais il arriva que les comédiens de la cour de Dresde changèrent de chef, et que le nouveau, avec son épouse, qui a un mérite infini pour le théâtre, et qui ne cède en rien aux meilleures actrices de la France et de l'Angleterre, avaient l'un et l'autre une extrême envie d'abolir le chaos qui a régné jusqu'à présent sur notre théâtre, et de mettre la comédie allemande sur le pied de la française. Dans le même dessein, longtemps auparavant, lorsqu'il était à la cour des princes de Brunswick, on avait essayé de traduire en vers allemands les meilleures tragédies du théâtre français : on lui envoyait pour cela des exemplaires d'une quantité de ces pièces; et quoique l'on eût commencé par le *Regulus* de Pradon, qui n'est pas un des meilleurs tragiques de la France, et que Bressand, poëte à la cour de ce prince, l'eût traduit en vers

très-rudes, cette pièce cependant eut un si bon succès qu'on y donna aussi *Brutus* et *Alexandre* du même traducteur. Quelque temps après, parut *le Cid* de Corneille, traduit par une meilleure plume, et qui fut applaudie beaucoup plus que toutes les précédentes. »

Voilà quelle fut, en Allemagne, la marche du théâtre. Les choses étaient dans cet état quand l'électeur de Brandebourg fonda la monarchie prussienne. Ce protestantisme politique, cette négation de la puissance impériale, quoiqu'elle dût influencer les esprits dans la Confédération germanique, n'aurait eu que des effets lents sur le moral des populations, si l'héritier présomptif du nouveau trône n'eût cherché à se consoler du despotisme paternel, en attendant qu'il l'exerçât, par la culture des arts et de la philosophie. La correspondance qui s'établit entre le prince royal de Prusse et Voltaire, et plus tard le développement du génie de Frédéric II, conservèrent à l'Allemagne une direction toute française, d'après les idées philosophiques du temps. Ainsi on recevait de l'autre côté du Rhin toutes les impressions qui devaient produire la révolution française, et, quand elle eut éclaté, le despotisme de Napo-

léon y fit enfin comprendre le besoin de la liberté et germer les grandes idées de l'unité germanique et de l'indépendance.

On n'en saurait donc douter, le contact intellectuel avec la France avait produit d'heureux résultats en Allemagne, malgré les dénégations de Schlegel, quand Lessing entreprit d'écrire. « Des pièces françaises de tout genre, dit-il, des comédies danoises de Holberg, et plus tard, quelques comédies italiennes de Goldoni, le tout mal traduit en allemand, avec un petit nombre de faibles imitations qui prétendaient à l'originalité, voilà de quoi se composait le répertoire de notre scène, lorsque enfin parurent successivement Lessing, Goëthe et Schiller, et le théâtre allemand sortit de sa longue médiocrité. »

Lessing, au dire du célèbre critique, et cette fois nous devons admettre tous ses jugements, Lessing a payé un tribut au temps où il vivait, par ses premières productions dramatiques. Il fit d'abord des comédies insignifiantes, il esquissa des tragédies d'après les règles françaises, il imita le *Marchand de Londres* dans *Sara Sampson*, et il s'occupa de critique théâtrale. Le premier il parla de Shakspeare; comme il croyait à l'infaillibilité d'Aristote, tout en subissant l'influence que

les écrits de Diderot exerçaient sur son esprit, il introduisit dans sa théorie un mélange singulier; et le romantique Schlegel l'accuse d'avoir méconnu les droits de l'imitation poétique, en soutenant que le dialogue, ainsi que les autres parties de la composition dramatique, devait être rigoureusement calqué sur la nature, comme si, dit-il, une imitation exacte de la réalité était désirable, ou seulement possible dans les beaux-arts. « Il avait raison de vouloir bannir les alexandrins de la tragédie allemande, mais il avait tort de chercher à en exclure toute versification. Les intentions de Lessing n'ont été que trop remplies à cet égard, et il est cause que nos acteurs ont tellement négligé l'art d'apprendre et de réciter des vers, qu'ils ont à présent beaucoup de peine à s'y accoutumer de nouveau. Il est encore la cause indirecte de cette plate trivialité, décorée du nom de naturel, actuellement en vogue parmi nos écrivains dramatiques, puisque l'obligation d'écrire en vers leur aurait imposé une heureuse contrainte. »

Lessing n'était pas poëte dans le sens du romantisme; cependant la comédie de *Mina de Barnhelm*, d'un comique fin, et sa tragédie d'*Emilia Galloti*, excitèrent une vive admiration. Son opi-

nion était que l'art dramatique agit avec d'autant plus de force qu'il réussit mieux à présenter une copie, exacte jusqu'à l'illusion, de ce qui est le plus près de nous et de ce que nous connaissons le mieux. D'après cette idée, il s'est emparé d'un grand fait historique, le meurtre de Virginie par son père, et, sous des noms modernes, dans le cercle de la principauté de Massa-Carrara, il a fait valoir un exemple de la vertu d'un père. Mais ce n'était pas là, pour l'Allemagne, une révolution littéraire assez complète; il était réservé à Goëthe de l'entreprendre et de l'effectuer. « Plus je m'approche des temps actuels, dit Schlegel, plus je demande qu'il me soit permis de m'en tenir à des remarques générales, et de ne pas juger en détail les ouvrages d'écrivains vivants, qui ont été pour la plupart ou mes amis ou mes antagonistes; cependant j'oserai parler de Goëthe et de Schiller, de ces deux hommes dont l'Allemagne se glorifie, et auxquels, dans la familiarité de la conversation, j'ai souvent communiqué mes idées sur l'art dramatique, et j'en parlerai avec cette franchise que méritent leurs nobles efforts et leurs vues désintéressées. Les erreurs que des préjugés inévitables leur ont fait commettre au commencement de leur carrière, sont déjà oubliées ou le seront bien-

tôt; leurs ouvrages, en revanche, resteront, et ces ouvrages ont posé, pour nous, la base d'une école nationale et fondée sur les vrais principes de l'art. »

Avant de montrer comment l'Allemagne a réalisé la prédiction de Schlegel, sachons ce qu'il entend par les vrais principes de l'art. « A peine Goëthe avait-il, dans *Werther,* défendu les droits du sentiment contre l'oppression des prérogatives sociales, qu'il protesta par le fait, dans *Goëtz de Berlichingen*, contre la contrainte des règles arbitraires auxquelles on avait voulu soumettre l'art dramatique. Il ne faut pas considérer cette pièce comme une imitation de Shakspeare, mais comme une production originale inspirée, par des sentiments analogues, à un génie également créateur. Goëthe adopta, avec plus de hardiesse encore que Lessing, le principe du naturel dans le dialogue; car, outre qu'il rejeta la versification et tout ornement un peu relevé, il s'affranchit encore des lois que tout auteur s'impose, quand il veut fixer par l'écriture le langage de la conversation. Il n'admet dans ses expressions aucune circonstance poétique, et l'imitation veut être la chose même. — En général, ce que veut Goëthe dans ses ouvrages, c'est faire parler son génie, et

apporter de nouveaux principes de vie au milieu du siècle où il vit. Toute forme lui est bonne pour ce but, quoiqu'il préfère le plus souvent la forme dramatique. Il a cependant montré du zèle pour le théâtre, lorsque, dans le but de le soutenir, il s'est ployé au goût du moment et aux habitudes du public. C'est ainsi qu'il a composé *Clavijo*, tragédie bourgeoise à la manière de Lessing. Outre les défauts de genre, cette pièce en a un qui lui est particulier; c'est que le cinquième acte ne s'accorde pas avec les autres. Il semble que Goëthe s'en soit tenu simplement au récit de Beaumarchais, et qu'il y ait ensuite ajouté une catastrophe de son invention. »

En vérité, on s'attend à des considérations d'une autre importance sur le père du romantisme dramatique allemand, après les déclamations si furibondes contre Molière et notre théâtre en général. Était-ce bien la peine d'être injuste envers des hommes d'un génie incontestable, pour arriver à louer Goëthe de s'emparer de toutes les formes pour faire parler son génie? « On voit dans les *Amants coupables*, poursuit Schlegel, une comédie bourgeoise, en vers rimés, conforme aux règles françaises. Goëthe a *porté l'humilité* jusqu'à continuer une petite pièce de Florian, et

l'impartialité du goût jusqu'à traduire, pour le théâtre allemand, quelques tragédies de Voltaire. —La première esquisse de *Faust* appartient à la jeunesse de Goëthe; mais cette pièce, même depuis qu'il lui a donné une forme nouvelle, est toujours restée un fragment, et peut-être la nature de cette étonnante production s'opposait à ce qu'elle fût jamais autre chose.»

Est-ce là, grand Dieu! une conclusion en faveur du genre regardé comme le plus parfait, et sont-ce là les vrais principes de l'art? «Pour représenter *Faust*, ajoute l'apologiste, il faudrait posséder la baguette magique de Faust lui-même. Mais quoiqu'on doive laisser tout à fait de côté l'idée de la scène, il y a prodigieusement à apprendre relativement à l'art dramatique, en étudiant le plan et l'exécution de cette pièce extraordinaire. Dans un prologue, vraisemblablement ajouté après coup, le poëte s'explique comment il ne peut, en restant fidèle à son génie, se prêter à ce qu'exige la foule des spectateurs, et il semble faire ses adieux au théâtre.» C'était ce que Goëthe pouvait faire de mieux, puisque les conceptions dramatiques de *son génie* ne pouvaient être représentées. Ce que la foule des spectateurs exige, c'est le bon sens et des émotions naturelles. Les

essais que les imitateurs du romantisme allemand ont faits sur notre scène ont prouvé qu'il en était en France comme en Allemagne; et de l'autre côté du Rhin on est revenu au genre français, soit par les traductions de nos pièces nouvelles, soit par des pièces d'auteurs indigènes, de la valeur de Kotzebue et d'Ifland, quand chez nous nous revenons chaque jour davantage à Molière et aux richesses de notre répertoire.

« Après Goëthe parut Schiller, ce poëte également doué de la puissance d'agir fortement sur la multitude et sur les esprits éclairés. Son génie, indépendant jusqu'à la témérité, se laissa pourtant dominer par l'exemple. Il est vrai qu'il était encore très-jeune et très-éloigné de connaître le monde qu'il voulait dépeindre, lorsqu'il composa ses premières pièces de théâtre. Aussi y retrouve-t-on manifestement le caractère des plus anciennes productions de Goëthe et de Lessing, ou de la prétendue manière de Shakspeare. — C'est là l'origine des ouvrages de la jeunesse de Schiller, *Les Brigands*, *Amour et Intrigue*, et *le comte de Fiesque*. *Les Brigands*, pièce aussi terrible qu'extravagante, produisit cependant un tel effet, que de jeunes enthousiastes en eurent la tête tournée. On n'y peut pas méconnaître une mau-

vaise imitation de Shakspeare. Franz Moor est un Richard III vulgaire, qui ne se relève par aucune des qualités de son modèle, et l'horreur qu'il inspire n'est point tempérée par de l'admiration. *Amour et Intrigue* est un drame sentimental jusqu'à l'exagération, plus fait pour tourmenter le spectateur par des impressions pénibles que pour toucher profondément. *Le comte de Fiesque* est encore, de toutes ces pièces, celle dont le plan est le plus mauvais et l'effet le plus faible.

« Un aussi beau talent, continue Schlegel, ne pouvait pas s'égarer longtemps dans ces fausses routes, et des succès qui auraient servi d'excuse à tout autre, ne réussirent point à aveugler Schiller. Il sentit le danger de la rudesse et de cette arrogance présomptueuse, qui ne reconnaît aucun frein et ne s'assujettit à aucune règle, et il s'appliqua avec un zèle extrême, et même avec une sorte de passion, à soigner l'exécution de ses ouvrages. *Don Carlos* est celui qui détermine cette époque de sa vie. Quoiqu'on y trouve déjà beaucoup de profondeur dans les caractères, les traces d'une exagération emphatique s'y font encore remarquer à travers des formes plus choisies. Les situations sont fortes et pathétiques ; mais il y a une telle subtilité dans les motifs, que l'intrigue

en devient embrouillée. L'auteur attache tant de prix à ses pensées sur la nature humaine et sur la constitution sociale, qu'il les énonce en propres termes, au lieu de ne les exprimer que par la marche des événements. Il résulte de là, que les dissertations des personnages allongent la pièce, au point de lui faire dépasser entièrement les bornes prescrites à la représentation. — Il s'est appliqué si consciencieusement dans *Wallenstein* à reproduire fidèlement l'histoire, qu'il n'a pas assez maîtrisé sa matière, et qu'un événement, qui pouvait ne pas occuper un grand espace, s'est étendu entre ses mains au point de fournir à deux drames et à une introduction en manière de prologue. (Benjamin Constant a fondu cette trilogie dans une tragédie en vers français où il y a de beaux passages. La préface de cet ouvrage contient surtout des choses remarquables sur l'art.) — La tragédie de *Marie Stuart* est disposée et exécutée avec bien plus d'art, tout y est maintenu dans le plus juste équilibre. — Dans un sujet merveilleux, tel que l'histoire de la pucelle d'Orléans, Schiller a cru pouvoir se donner plus de liberté. Le nœud de *Jeanne d'Arc* est plus lâche. — *L'Épouse de Messine*, d'après les intentions de l'auteur, devait être une pièce antique dans la

forme et romantique dans le fond. — Les chœurs que Schiller a introduits dans cette tragédie, et où il a souvent déployé la poésie lyrique la plus belle et la plus animée, ne répondent point à l'idée que s'en formaient les anciens. — Un des derniers ouvrages de Schiller, *Guillaume Tell*, est, selon moi, le plus parfait de tous. On y retrouve dans toute sa pureté, la poésie de l'histoire; la manière en est franche et naturelle; l'imagination du poëte l'a si bien servi, qu'il a dépeint les beautés agrestes des paysages de la Suisse, avec autant de vérité que s'il les avait connus. — Schiller jouissait de la plénitude d'un talent parvenu à son plus haut point de développement, lorsqu'il fut enlevé par une mort prématurée.—Il est arrivé en Allemagne que chaque génie original a fait naître un essaim d'imitateurs subalternes; et c'est ainsi que Goëthe et Schiller, sans qu'il y eût beaucoup de leur faute, ont été cause qu'un déluge de mauvaises copies a inondé notre théâtre.»

Certes, cette appréciation de Schiller est d'une saine critique, et nous ferait comprendre la réputation dont jouit Schlegel, sans ses contradictions trop fréquentes : il admire et il blâme les mêmes choses, tantôt dans Lessing, tantôt dans Goëthe, tantôt dans Schiller. Sa partialité contre la France

lui portait malheur en cela; quand la haine rompt une fois le fil de la logique, on ne parvient que très-difficilement à le renouer. Reconnaissons, nous, dans Schiller un esprit d'une haute portée et un noble talent. Il est facile de voir qu'il attachait à l'art dramatique une grande importance sociale, qu'il le destinait à exercer son influence sur ses concitoyens, et il en avait eu la preuve dans sa jeunesse avec *les Brigands,* puisque des jeunes gens de bonnes familles avaient imité la vie de Franz Moor. « Le répertoire de notre théâtre, dit Schlegel en terminant son cours, compose donc sa misérable richesse d'un mélange bigarré de pièces de chevalerie, de portraits de famille, et de drames larmoyants, qui ne font place que bien rarement à des ouvrages d'un style plus soigné et plus relevé, dans le genre de Schiller, ou de Shakspeare. Au sein de cette abondance nous ne pouvons cependant nous passer de nouveautés étrangères. Les petites comédies et les petits opéras français trouvent surtout des traducteurs et des imitateurs. Le goût du spectacle se soutient, faute de mieux, par le charme de la variété; mais cette variété même tourne au préjudice de l'art de la déclamation, car les acteurs, obligés d'apprendre à la hâte une multitude de rôles insignifiants

et bientôt oubliés, n'ont pas le temps de se perfectionner. Cette situation est exactement aussi la nôtre.»

Mais tout est bien changé en Allemagne depuis le temps où Schlegel prêchait la croisade contre la France, en s'attaquant à notre littérature; le jour de la délivrance a brillé pour la Germanie, sans amener pourtant la liberté, ni la chute des abus; sans satisfaire cet ardent besoin d'émancipation intellectuelle et politique qui dévorait Schiller, et qu'il excitait dans ses ouvrages. Après avoir conçu de douces espérances, les peuples ont fait un retour sur eux-mêmes, et de nouveau se sont tournés, comme par un admirable instinct, du côté du Rhin, vers cette France qui secouait pour la seconde fois son joug. Alors, dans l'espoir de la paix, on a cultivé des deux côtés les tendances philosophiques, et cette question de forme qui, pour un moment, avait agité quelques esprits, fut appréciée à sa juste valeur. Alors les hommes sérieux comprirent, en France et en Allemagne, les avantages et la force de l'unité, d'abord au point de vue politique, puis, par une réaction infaillible, pour les croyances religieuses dont le besoin se fait toujours sentir; et le retour aux idées catholiques, à l'influence des beaux-arts, s'effectue

de plus en plus, à mesure que les générations nouvelles arrivent à l'âge où le discernement se dégage des impressions de l'enfance. On semblait attendre, en Allemagne, la mort de Goëthe, dernier soutien de la littérature romantique, pour revenir à des espérances, en l'absence du génie. Tant que le vieillard a vécu, sa belle tête, ceinte d'une triple auréole de paix, de gloire et de majesté, suffisait à désarmer la critique. Bien que les temps de foi et d'enthousiasme poétiques fussent passés, bien que des situations nouvelles eussent enfanté des besoins nouveaux, le nom de Goëthe réveillait de si grands souvenirs, que cette génération, qui prit les armes en 1813, eût craint de commettre un sacrilége en portant une main profane sur le dieu vénéré de leurs pères. Mais le poëte mort, le prestige s'est évanoui. L'Allemagne ne tarda pas à être inondée de mémoires sur l'homme privé, et de critiques sur le poëte. On publie chaque jour de nouveaux écrits pour établir sa gloire ou pour la contester; et dernièrement on lisait dans le *Journal des Débats*, à propos de deux publications récentes, les *Lettres de Goëthe* et les *Conversations de Goëthe*, un feuilleton auquel nous empruntons ce qui peut donner une idée de cette réaction.

Les antagonistes de Goëthe se divisent en deux classes : les uns, les plus modérés, tout en rendant hommage à l'incomparable génie du poëte, lui reprochent énergiquement de n'avoir été qu'un sublime rêveur, un artiste insouciant, sans conviction morale, religieuse, politique ou sociale, se laissant aller aux inspirations les plus hétérogènes, tour à tour chrétien, païen, musulman, sceptique, panthéiste, athée; d'avoir fait un dieu de la forme, de n'avoir jamais mis ses hautes facultés au service d'une idée utile, d'être resté muet aux jours de l'oppression de l'Allemagne; de s'être tenu lâchement à l'écart, alors que la patrie avait besoin de lui; en un mot, d'avoir sacrifié tous ses devoirs d'homme et de citoyen à des rêveries suaves et harmonieuses, il est vrai, mais sans but, sans portée, sans avenir.

D'autres, plus sévères encore, refusent à Goëthe même le génie poétique. Ils l'appellent tout simplement un homme de talent, *ni plus ni moins,* comme dit Menzel, le plus violent de tous les détracteurs du poëte; ceux-là prennent acte de cette inépuisable variété de tons et de manières qui le distinguent, pour lui dénier toute originalité, etc.

Goëthe a rempli le rôle de Voltaire, moins la

pensée du but social; aussi ce rôle se borne-t-il à l'Allemagne. Les grands événements qui occupent l'Europe n'émeuvent Goëthe en rien : toute sa correspondance le prouve. Que lui importent à lui la campagne d'Égypte, la révolution de brumaire, la bataille de Marengo et la flottille de Boulogne? Que lui importe la motion du tribun Curée qui va fonder un trône nouveau, et poser la couronne sur la tête de Napoléon et de sa descendance? Que lui importe tout cela; il aura à dîner ce soir, 26 janvier 1804, madame de Staël, Benjamin Constant, Müller, Wieland et son ami Schiller! Plus tard, l'Allemagne est envahie, la retraite de Goëthe elle-même est entourée de Français; pensez-vous qu'il va s'apitoyer sur tant de calamités pour son pays? Non, écoutez-le : « J'ai traversé les mauvais jours sans beaucoup de pertes; les affaires publiques étaient en trop bonnes mains pour qu'il fût nécessaire de m'en occuper. Je me suis renfermé dans mon ermitage pour méditer sur moi-même aux heures les plus agitées, aux heures où il faut penser à tout; je n'ai eu qu'une crainte, la plus cruelle de toutes, celle *de perdre mes papiers ;* aussi depuis j'envoie bien vite à l'impression tout ce que j'ai de préparé. » Voilà l'homme; que son pays soit humilié,

que sa ville natale soit envahie, que sa maison soit livrée au pillage, que lui fait tout cela, pourvu qu'*il conserve ses papiers!* Celui qui écrit ainsi n'est pas poëte pour agir solidement sur le monde; aussi, quand tout change autour de lui, hommes et choses, quand de naïve, candide et sentimentale qu'elle était, l'Allemagne sent le besoin de se faire industrielle, constitutionnelle, représentative, philosophe et catholique, qu'écrit-il? « C'est là ce qui justifie mon impassibilité, et me porte à m'envelopper, comme les dieux d'Épicure, dans un nuage silencieux. Puissé-je le rendre de jour en jour plus épais et plus impénétrable! » Et ailleurs : « Je ne lis plus les gazettes; j'apprends le commencement et la fin de toutes choses, sans m'inquiéter du comment et du pourquoi. » Puis enfin, se couvrant la face, il meurt en s'écriant avec Wilhem Meister : « Le sérieux nous envahit! »

Si l'on se rappelle l'activité infatigable de Voltaire et sa mort au milieu du triomphe, on comprendra la différence des littératures dont Goëthe et lui furent les patriarches, et surtout la fonction sociale de l'une et l'inutilité de l'éclat de l'autre.

DU THÉATRE ITALIEN.

Si l'on en croit les auteurs qui se sont occupés de recherches sur le théâtre italien, on serait tenté d'admettre qu'il n'y a jamais eu d'interruption des représentations scéniques en Italie, depuis le théâtre des Latins ; seulement l'art dramatique s'abaissa à courir les rues. Cependant, malgré le nombre des témoignages à cet égard, on fixe l'époque de la renaissance du théâtre à l'époque où Bibiena fit jouer sa *Calendra* pour la première fois, dans les dernières années du quinzième siècle. Puis vint Machiavel avec sa *Mandragola* et sa *Clitia*, puis l'Arioste, puis le mouvement du

seizième siècle qui fit refleurir les beaux-arts dans tout leur éclat au moment où Luther venait les proscrire. Les représentations scéniques au sein des églises eurent lieu dans toute l'Italie, à une époque fort reculée, et s'y sont conservées plus tard que dans aucun autre pays. A Rome *la Passion de Notre-Seigneur* était représentée dans le Colisée, et Paul III la défendit dans ce lieu seulement. « Depuis 1500, écrit Louis Riccoboni, il n'y a jamais eu de poëtes en Italie dont la profession fût d'écrire pour le théâtre, pour en tirer parti. Les ducs de Ferrare, de Florence, d'Urbin et de Mantoue, n'ont donné la comédie et la tragédie que dans leurs palais particuliers. L'Académie de Sienne fut la première qui excita, par son exemple, les autres sociétés littéraires à composer de bonnes comédies, et à les représenter. Cet usage fut suivi pendant tout le dix-septième siècle, et les comédiens mercenaires, qui alors ne jouaient encore que des pièces à l'impromptu, n'en représentèrent quelques-unes qu'après qu'elles eurent été imprimées. » Ce fut, en quelque sorte, à ces *pièces à l'impromptu* que nous avons dû en France la vraie comédie, celle de Molière; car dans ses courses au sein des provinces, l'auteur du Misanthrope s'essaya par des canevas à l'ita-

lienne. « Depuis 1500, poursuit Riccoboni, les Italiens peuvent se vanter d'avoir eu pendant cent ans un très-bon théâtre, qui même est le seul en Europe que l'on puisse citer de ce temps-là, et qui, tant pour les règles que pour le goût et le génie, a servi de modèle aux autres qui sont venus après. Vers le milieu du dix-septième siècle les comédies espagnoles prirent la place de la bonne tragédie et de la bonne comédie.

« La corruption du bon goût a été si violente pendant les cinquante dernières années du siècle passé (dix-septième), que ceux qui s'en étaient préservés n'avaient aucune réputation dans le pays : une pièce de poésie, dans le goût de Pétrarque, n'avait qu'un petit nombre d'approbateurs, mais généralement elle était regardée comme insipide et sans génie. Il en était de même des ouvrages de théâtre. Si dans ce malheureux temps il a paru quelque tragédie sensée et de bon goût, elle était reçue avec mépris, et l'on aurait rougi de dire qu'on l'avait lue. Enfin le goût du théâtre espagnol, qui a son grand mérite, a été poussé en Italie au dernier point de l'extravagance ; ces sortes de poëmes dramatiques sont sans nombre en Italie, et la plus grande partie, du génie que nous venons de dire.

« Cette frénésie de l'esprit se calma, et sur la fin du siècle on vit paraître dans toutes les villes d'Italie, des savants et des gens de lettres et de goût, qui, par leurs ouvrages et par leurs dissertations dans les académies, ou dans les sociétés littéraires, firent revivre et ramenèrent le bon sens partout. A l'égard du théâtre, on opposa les traductions de Corneille et de Racine aux extravagances qui étaient si fort en vogue : les comédiens mercenaires suivirent l'exemple des particuliers, et en peu d'années (avec bien de la peine à la vérité) toute l'Italie se remit dans le bon goût.

« Depuis 1700, il a paru un nombre de tragédies, que les bons esprits des Italiens ont écrites, quelques-unes dans le goût français, et d'autres dans la forme ancienne : celles-ci venaient des plus savants génies d'Italie, qui, non contents de la forme de la tragédie française, aimèrent mieux rappeler le goût des Grecs; mais ils n'ont pas été les plus heureux. De même on a vu paraître quelques comédies nouvelles, et les unes et les autres en vers; il est vrai qu'elles sont en si petit nombre que le théâtre italien, depuis 1700, est infiniment pauvre, si on le compare aux théâtres français, espagnol et anglais, qui, chaque année, augmentent leur fonds par des nouveautés.

« La stérilité du théâtre italien vient sans doute de ce que les pièces ne produisent rien à leurs auteurs : un homme d'esprit, et riche, écrit quelquefois, pour sa propre satisfaction, un ouvrage dramatique, et le donne aux comédiens; d'autres, comme *Martelli*, *Gravina*, font imprimer leurs productions en ce genre, sans les faire paraître sur la scène auparavant, et laissent aux comédiens, après l'impression, la liberté de les représenter s'ils le veulent. Mais ce sont là des événements qui arrivent si rarement, qu'il y a tout à craindre que le goût du théâtre ne se perde bientôt en Italie.

« Les gens d'esprit et de talent (qui trop souvent ne sont pas favorisés des biens de la fortune) prennent une autre route pour y parvenir. Le temps a insensiblement détruit la plupart des académies, et le même goût ne se trouve point dans celles qui subsistent encore. Si, de temps en temps, et par une espèce de caprice seulement, elles s'avisent de jouer quelques pièces, elles aiment mieux en traduire du théâtre français que d'en composer de nouvelles. C'est ce qu'on a pratiqué dans les colléges de Rome, de Parme, et dans presque tous les autres colléges d'Italie. Cette facilité détourne ceux même qui ont le plus de ta-

lent d'imaginer des sujets; et l'un des meilleurs poëtes de son temps, le *Gigli*, après avoir donné plusieurs pièces de son invention, traduisit le Tartuffe de Molière, dont il a fait sa comédie de *D. Pilone*. Dès lors, j'augurai que l'Italie n'aurait plus pour poëtes dramatiques que de simples traducteurs; et ce que j'ai prévu ne s'est que trop accompli. »

Le Tartuffe traduit, il est facile de concevoir comment le théâtre, en Italie, ne devait plus se composer que de traductions et de farces improvisées, auxquelles le génie de la langue et l'esprit des acteurs se prêtaient à merveille; et bien que Riccoboni relève l'opinion assez généralement adoptée de son temps, comme encore du nôtre, que les acteurs italiens étaient peu propres au genre sérieux et noble, les causes de la situation inférieure du théâtre italien, vis-à-vis des autres théâtres, sont plus importantes, et tiennent à la politique plus qu'à la littérature. En effet, cette péninsule est divisée en petits États, et quant au langage, en patois si différents, que le Vénitien et le Napolitain ne se comprennent pas plus que le Génois ne peut les comprendre. Le pur toscan est, il est vrai, la langue générale qui rassemble toutes ces individualités sous ses lois, mais les comé-

diens, improvisant dans le dialecte des localités, produisaient naturellement plus d'effet, et ne tentaient pas de ramener à l'unité.

D'un autre côté, et c'est là la raison la plus plausible de cette stagnation du théâtre italien, le goût de la musique, si naturel au pays, devait, en développant le drame chanté, porter au drame parlé le coup le plus funeste. Si l'on excepte la *Mérope* de Maffey, que celle de Voltaire a fait oublier, on ne retrouve le génie poétique en Italie, en attendant la venue d'Alfieri, que dans les drames de Métastase, tous destinés à la musique. Métastase eut la prétention d'exciter des émotions sérieuses, et observa les formes de la tragédie régulière. D'un talent flexible, il sut se ployer avec grâce aux convenances du musicien; une pureté parfaite, une éloquence soutenue, l'ont fait regarder comme un auteur classique. Peut-être jamais poëte n'a-t-il possédé au même degré le don de rassembler dans un étroit espace les traits les plus touchants d'une situation pathétique; mais, il faut en convenir, il ne peint les passions que sous des couleurs très-vagues. Aussi ses pièces ne sont-elles jamais fortement conçues; et la poésie se contente d'imprimer un mouvement léger et faible à l'action, en laissant à la musique le

soin des développements brillants et variés. Métastase est complétement un poëte musical; mais, pour s'en tenir à cette comparaison, il ne possède que la partie mélodieuse et chantante de la poésie, sans en faire vibrer les cordes graves et sans connaître les effets profonds et mystérieux de l'harmonie. Les Italiens cependant sont touchés jusqu'aux larmes de la poésie de Métastase. Il a des vers dont la dignité et la concision énergique s'élèvent tout à fait au niveau de la tragédie, quoiqu'on y démêle certain air de bravade qui ressemble aux fioritures d'un soprano. Le nouveau système de musique ayant amené une révolution par les Cimarosa et les Paesiello, et par l'intervention de la musique allemande, les opéras de Métastase ne se sont pas soutenus au théâtre, et maintenant le libretto est aussi loin de la poésie que l'opéra-comique français l'est de la musique.

Que les causes du peu de succès du style élevé pour le théâtre, en Italie, soient connues ou non, elles existèrent au point de paralyser l'influence qu'un homme audacieux et fier eût exercée dans tout autre pays avec la puissance de son talent. Nous voulons parler d'Alfieri. Plein d'idées fortes, éprouvant les passions violentes qu'il voulait pein-

dre, il chercha vainement à les exprimer dans une langue qui n'offrait plus depuis longtemps que des images agréables, et qui ne se prêtait ni aux accents du malheur, ni au recueillement de la mélancolie, ni à la sublimité de l'héroïsme. Voyant l'impossibilité de réussir en suivant la route commune, il résolut de se faire une langue qui lui fût particulière, de dépouiller l'italien de cette harmonie recherchée à laquelle on sacrifiait la justesse des pensées, et de se rapprocher de la langue du Dante. En marchant ainsi sur les traces d'un auteur dont le style avait vieilli, et que les savants même avaient peine à bien comprendre, il renonçait en quelque sorte à la popularité; il s'exposait à ne pas produire les effets qu'il rêvait dans son imagination; car, exalté par les productions de la philosophie, il ne voyait dans la société que des abus et des vices, et dans le théâtre qu'un moyen de les flétrir.

Alfieri, plus hardi que tous les auteurs qui l'avaient précédé, fit dominer dans ses tragédies la haine contre le gouvernement d'un seul; choisissant de préférence les sujets qui pouvaient fournir quelques développements à ses opinions, il les répandit encore dans ceux qui y paraissaient le plus étrangers. Il avait compris que le théâtre doit

être consacré à fortifier un système politique, philosophique, social en un mot, dans le but de rendre les hommes meilleurs et plus heureux. Quoiqu'il fût en possession de tous les avantages de la naissance et de la fortune, il avait adopté, bien avant la révolution française, les opinions de nos plus ardents révolutionnaires. Mais, en Italie, ces opinions étaient plutôt celles de la noblesse que celles du peuple. Le marquis de Carracioli, ambassadeur de Naples à Paris, avait professé publiquement l'athéisme, et, quittant la France pour aller exercer en Sicile les fonctions de vice-roi, il avait conservé, avec le baron d'Holbach, avec d'Alembert et Diderot, une correspondance active, au moyen de laquelle il tenait les hautes classes d'Italie à la hauteur de la société parisienne. La conduite de la noblesse napolitaine à l'époque de l'invasion des Français montre quelle influence le marquis exerça sur ses compatriotes.

Alfieri avait fait une profonde étude des chefs-d'œuvre tragiques des Grecs et des Français. Des deux systèmes, il voulut s'en former un qui joignît à l'antique simplicité les avantages qui avaient dû résulter des progres de l'art. Peu sensible aux beautés de détail qui font le charme du théâtre français, il blâma les épisodes, les actions secon-

daires, les confidents, les reconnaissances : aussi fut-il aride par la conception comme par l'exécution, et les Italiens lui reprochèrent d'avoir adopté une langue barbare et sans élégance, d'être obscur à force de vouloir être concis, enfin de ne pas savoir intéresser. « L'auteur, dit Alfieri en parlant de lui-même, s'est privé de tout ce qui pouvait nuire à la simplicité du sujet, dont il s'est fait une loi sacrée de ne jamais s'écarter, depuis le premier vers jusqu'au dernier. Dans les autres tragédies, on peut perdre des scènes entières sans cesser de suivre l'action; dans celles-ci on ne peut perdre un seul vers sans que l'intelligence et la clarté en souffrent beaucoup. Les moyens qu'emploie l'auteur sont toujours simples, nobles et vraisemblables. Parmi ses dix-neuf tragédies, dans *Brutus* seul, on se sert d'une lettre, et encore n'est-elle pas absolument nécessaire. On n'y voit point de ces personnages inconnus à eux-mêmes et aux autres, etc. »

Ce système explique à la fois la haute estime qu'on eut pour lui, et le peu de succès populaire qu'obtinrent ses pièces.

Il n'en avait pas été ainsi pour la comédie, et surtout avec Goldoni, qu'on a surnommé *le Molière de l'Italie*, non qu'on prétendît l'égaler à

un poëte comique qui n'a de rival dans aucun pays, mais parce qu'on voulait honorer en lui le restaurateur du théâtre dans sa patrie, et pour lui marquer sa place à une grande distance au-dessus de tous ses devanciers et de tous ses successeurs. Goldoni, en effet, est l'écrivain dramatique le plus populaire de l'Italie.

Au commencement du dix-huitième siècle, la comédie italienne était encore abandonnée aux masques et aux canevas. Les quatre masques obligés étaient Pantalon, négociant de Venise; le docteur jurisconsulte de Bologne; Brighella et Arlequin, valets bergamasques : le premier portant une livrée, adroit; le second, balourd, dont le pauvre vêtement se compose de pièces de différentes couleurs, et qui étale à son chapeau la queue de lièvre, panache ordinaire des paysans de Bergame. Quant au négociant et au docteur, vieillards, représentant, celui-là les professions lucratives, celui-ci les professions savantes, leur costume est resté tel qu'il était anciennement dans leur pays; le Vénitien, robe noire, bonnet de laine, gilet rouge, culotte coupée en caleçons, bas rouges, pantoufles et longue barbe; le docteur, la vieille robe de l'université de Bologne, avec un masque singulier, imaginé d'après une

tache de vin qui déformait le visage d'un jurisconsulte de ce temps-là. C'était sur ces données invariables que des espèces d'improvisateurs bâtissaient des actes et des scènes, retraçant avec uniformité des pères dupes, des fils libertins, des filles amoureuses, des valets fripons ; imitation dégénérée des antiques comédies de Plaute et de Térence.

Mais Goldoni, avocat vénitien, n'écoutant que sa vocation pour le théâtre, se mit à composer des opéras, des comédies, des tragédies même, et bientôt il ouvrit une nouvelle voie : né en 1707, avocat en 1732, il se débarrasse des entraves du barreau, s'attache à une troupe de comédiens, et, menant avec lui sa mère, veuve et pauvre, qu'il nourrissait de son travail, il se fait poëte à leur suite, et parcourt l'Italie. Toutefois, la déconsidération qui semblait devoir s'attacher à ce genre de vie, n'atteignit jamais Goldoni. Il en fut préservé non-seulement par l'éclat de son mérite, mais par la pureté de ses sentiments et l'élévation de son caractère. C'est qu'en effet une grande honnêteté d'âme se fait sentir dans toutes ses compositions; ce fut tout à la fois sous le rapport de la morale et de l'art qu'il corrigea la scène italienne, et ce point de vue seul empêche

de le comparer à M. Scribe, l'auteur le plus fécond de nos jours, qui, pour avoir dépassé le nombre des ouvrages de l'Italien, n'en est pas encore arrivé à mériter un de ces surnoms qui donnent la gloire.

Goldoni travailla seul, pendant trente ans, avec une facilité quelquefois regrettable; il produisit plus de cent ouvrages dramatiques, dans lesquels il n'est presque point de caractères qu'il n'ait tracés, de ridicules qu'il n'ait peints, de leçons morales qu'il n'ait présentées. Voilà, on le comprend, ce qui lui fait trouver grâce pour sa fécondité. Si trop souvent la profondeur manque à ses conceptions, et la verve à son dialogue, du moins est-il toujours ingénieux et vrai. Et quelle étonnante profusion de ressources ne lui fallait-il pas dans l'esprit pour parcourir ainsi, sans chemins frayés, une carrière immense et éclatante, et pour créer tout à lui seul, spectacle, comédiens et spectateurs? Le théâtre comique des autres nations se compose d'une multitude de gloires rassemblées; celui de l'Italie est presque renfermé dans le nom de Goldoni. Car, faisons-le bien observer, le plus grand nombre de ses ouvrages se compose de grandes pièces, où les caractères sont habilement tracés, où le sentiment du bon et du

juste domine, et il suffit de le relire aujourd'hui pour comprendre l'admiration qu'il excite encore. La langue française, il est vrai, lui était familière; il nous emprunta beaucoup, mais, en revanche, il vint composer à Paris *le Bourru bienfaisant*, l'une de nos excellentes pièces d'intrigue et de caractère, qui est restée au répertoire, et qu'on revoit toujours avec plaisir.

Goldoni a fait une comédie du *Menteur*, et voici le jugement qu'en porte Voltaire à l'occasion de celui de Corneille : « Corneille, dit-il, en imitant cette comédie de l'espagnol, de Lope de Vega, a, comme à son ordinaire, eu la gloire d'embellir son original. Il a été imité à son tour par le célèbre Goldoni. Au printemps de l'année 1750, cet auteur, si naturel et si fécond, a donné à Mantoue une comédie intitulée le Menteur. Il avoue qu'il a imité les scènes les plus frappantes de la pièce de Corneille; il a même quelquefois ajouté à son original. Il y a dans Goldoni deux choses fort plaisantes : la première, c'est un rival du menteur qui redit bonnement pour des vérités toutes les fables que le menteur lui a débitées, et qui est pris pour un menteur lui-même, à qui l'on dit des injures; la seconde, est le valet qui vient imiter son maître, et qui s'engage dans des

mensonges dont il ne peut se tirer. Il est vrai que le caractère du Menteur de Goldoni est bien moins noble que celui de Corneille. La pièce française est plus sage, le style en est plus vif, plus intéressant : la prose italienne n'approche point des vers de l'auteur de Cinna. Chez Goldoni, le menteur est puni et doit l'être : il en a fait un malhonnête homme, odieux et méprisable. Le menteur, dans le poëte espagnol, et dans la copie faite par Corneille, n'est qu'un étourdi. » Est-ce là le sujet d'un éloge ou d'un blâme? Le mensonge a, par lui-même, quelque chose de si humiliant et de si bas, qu'il suffit de le montrer pour en obtenir un effet moral. De nos jours, M. Scribe et compagnie a fait aussi un menteur, *le Menteur véridique*. Mais cette bluette, de la valeur de tous ses autres ouvrages, n'a duré qu'une saison.

Goldoni a fait aussi une pièce intitulée *Molière*, et c'est son chef-d'œuvre. L'idée en est heureuse, l'intrigue bien ourdie, les situations plaisantes, les caractères fortement tracés. L'auteur a écrit de verve, il s'est fortement identifié avec les chagrins de Molière, et les a peints avec une telle vérité, que vous vous croyez transporté dans la maison même de ce grand homme, et que ses faiblesses

et ses peines se découvrent au spectateur comme à un ami. La pièce est écrite en vers, et il en est résulté plus de vivacité et de brillant dans le dialogue.

La collection de Goldoni a été souvent pillée par nos auteurs dramatiques, et c'est ce qu'ils ont pu faire de mieux. Gozzi, son contemporain, n'est pas sorti du genre de la comédie à masque; et de nos jours, il faut citer le comte Giraud, d'origine française, dont les comédies ont obtenu un grand succès dans toute l'Italie, et qui forment, avec les traductions des pièces représentées à Paris, le seul répertoire des compagnies de comédiens dans toute l'Italie. Quelques hommes de talent se sont fait cependant une grande réputation avec la tragédie, et nous ne saurions, sans injustice, passer sous silence leurs droits à nos éloges. A leur tête se présente d'abord Monti, Italien par excellence, type de l'ancienne courtoisie, et qui, depuis soixante ans, se fit connaître tour à tour sous le titre d'*abbé Monti*, puis de *citoyen Monti*, et enfin, de *chevalier Monti*, accommodant sa verve au moment présent, s'exaltant sur tous les sujets, fournissant de l'enthousiasme et des vers pour tous les événements, et chan-

geant constamment d'admiration, tout en restant néanmoins de bonne foi avec lui-même.

Le mérite poétique de Monti est surtout dans l'expression. Ses poëmes sont fort renommés; mais, comme auteur dramatique, il est moins haut placé qu'Alfieri; cependant, la tragédie de *Caïus Gracchus* est estimée.

Ugo Foscolo, auteur des *Lettres de Jacopo Ortis*, persécutées par Bonaparte, appartient à la Grèce comme à l'Italie par son origine : il est né à Zante d'un père vénitien et d'une mère athénienne. Jeté dans sa jeunesse parmi tous les orages que notre révolution appela sur l'Italie, il n'avait que vingt-quatre ans lorsqu'il annonça son talent par les *Lettres d'Ortis*, qui furent alors un acte de courage, et sont restées depuis un écrit remarquable. L'auteur expia les succès de son livre par les rigueurs du pouvoir. Il n'en demeura pas moins intrépide, et adressa au premier consul de la république française une lettre, où il lui faisait entendre des vérités assez sévères. Cet ouvrage fut saisi, comme le premier. Quand le joug de Napoléon fut brisé, la haute Italie reçut une nouvelle domination dont M. Foscolo put moins encore s'accommoder. Forcé de quitter Milan, il

vint en Angleterre, où il s'occupa d'une édition des classiques italiens, ne songeant plus à revoir sa patrie. C'est là que Foscolo a composé et publié sa tragédie de *Ricciarda.*

Cette pièce présente le phénomène bizarre d'une intrigue d'amour jetée dans le moule sévère de la tragédie d'Alfieri. On voit l'effort perpétuel de l'auteur pour saisir minutieusement toutes les formes et toute la couleur de son modèle, jusque-là qu'il donne à l'amour cette énergie sombre et forcenée dont Alfieri a fait le caractère ordinaire des passions tout autres qu'il peint, l'ambition, la haine, la vengeance. On s'accorde à reconnaître dans *Ricciarda* un fonds de talent et un principe de force qui malheureusement n'a pas été appelé à produire d'autres œuvres.

L'*Arminius* de M. Hippolyte Pindemonte, de Vérone, est une tragédie qui jouit d'une haute réputation. Il est aisé de reconnaître parmi quelles circonstances et sous l'inspiration de quels sentiments a été conçue cette œuvre dramatique, non qu'il s'y trouve aucune allusion directe à la situation de l'Italie, déjà envahie par la révolution française; mais le but général de l'ouvrage le montre assez de lui-même, et ne pouvait être

méconnu à l'époque où il parut sur la scène. Sans doute, c'était une noble entreprise de réveiller alors le patriotisme dans les âmes italiennes, de fortifier ce sentiment de tout ce qu'il a de saint dans les idées religieuses et morales, dans le respect des lois et le culte des souvenirs, et de proclamer, en face de deux oppressions étrangères qui se disputaient l'Italie, une égale haine pour le despotisme, soit qu'il se présente avec l'antique éclat du diadème, soit avec le sanglant bonnet de la liberté; sans doute, c'était bien comprendre la fonction et le but du théâtre; mais il fallait aussi avoir l'intelligence de la mission de la France, et savoir distinguer entre Rome et les barbares, entre l'esprit de la reine du monde et celui de la Germanie; et la lutte qui se passait dans le drame eût pu servir à utiliser celle qui avait lieu alors sur la terre classique de la liberté.

Silvio Pellico est devenu trop célèbre pour qu'il soit nécessaire d'ajouter rien à tout ce qu'il nous a dit de lui-même. La tragédie de *Françoise de Rimini* lui fut arrachée, représentée malgré lui, imprimée malgré lui, car il attendait, pour se produire sur la scène, quelque chose de plus fort et de plus viril qu'une tragédie d'amour, rê-

vée à vingt-deux ans. Toutefois, cette œuvre, qu'il dédaignait, jouée dans trois villes des plus éclairées de l'Italie, à Milan, à Turin, à Florence, y a été honorée par des applaudissements universels, et des larmes, qui sont un suffrage plus précieux encore que les applaudissements.

Le plus remarquable de tous ces ouvrages modernes est sans contredit *le Comte de Carmagnola*, de Manzoni. Petit-fils du célèbre Beccaria, élevé sur les genoux de son aïeul, Manzoni apprit de bonne heure tous les sentiments de patriotisme et d'humanité que renfermait cette âme vertueuse. S'il n'est pas allé, ainsi que Beccaria, dévouer sa vie à un pénible enseignement, dans la seule vue d'être utile à ses compatriotes, il a suivi, autant qu'il a pu, ce noble exemple, en s'associant à tout ce que l'Italie contient d'hommes distingués, qui, depuis trente ans, travaillent à consoler les misères de leur patrie par la gloire des lettres.

En se vouant à l'art dramatique, et en publiant la tragédie du *Comte de Carmagnola*, Manzoni voulut élargir la voie du théâtre au point d'y faire entrer la vie humaine avec tous ses principaux accidents, et d'y faire revivre l'histoire tout entière, en franchissant les bornes arbitraires qu'on avait posées à l'art, enfin en ne reconnaissant d'autre

unité que l'unité de l'idée de conception; d'autre vraisemblance que la vraisemblance morale; d'autre loi, en un mot, que la loi suprême de l'art, la vérité, d'où naît, pour chaque sujet, sa règle particulière. C'était adopter, dans son plus beau côté, le système romantique préconisé par Schlegel; l'Italie n'avait pas encore vu l'exemple d'une pareille tentative, et, plus heureuse que la France, un homme d'un beau talent se chargea de l'entreprise. « Tout en me hasardant à publier un ouvrage d'imagination, qui ne se conforme à aucune des règles du goût reçues en Italie et sanctionnées par l'usage, dit Manzoni dans sa préface, je ne me crois point pour cela autorisé à fatiguer mes lecteurs par une longue exposition des principes que j'ai suivis dans mon travail. Quelques écrits modernes contiennent, sur la poésie dramatique, des idées si neuves et si vraies, et d'une si vaste application, que l'on peut aisément trouver la raison d'un drame, qui, en s'éloignant des anciennes lois, soit néanmoins conduit avec une certaine régularité d'intention. Outre cela, toute espèce de composition présente, à qui veut l'examiner, des éléments nécessaires pour s'en former un jugement, et les voici selon moi. Quel a été le but de l'auteur? Ce but est-il raisonnable? L'auteur l'a-t-il

rempli? Proscrire tout examen de ce genre, et vouloir à toute force juger un travail suivant des règles dont l'universalité et la certitude sont précisément un objet de controverse, c'est de gaieté de cœur s'exposer à juger de travers. » Après ce préambule, combattant la doctrine *classique*, il semble offrir son œuvre comme un exemple de ce qu'on peut faire, en suivant celle du romantisme. « Je me suis peut-être appesanti sur une question déjà si bien résolue, continue-t-il, et que bien des gens pourront trouver assez frivole. Je me contenterai de leur rappeler les paroles employées dans un cas tout à fait pareil, par un excellent écrivain (Fleury, *Mœurs des Israélites*) : « Il n'y a pas grand mal à se tromper en tout cela : « mais vaut encore mieux ne s'y point tromper, « s'il est possible. » Néanmoins j'estime qu'une telle question a son côté important. L'erreur seule est frivole, de quelque côté qu'on la prenne. Tout ce qui a quelque rapport avec le talent de la parole, comme avec les différents moyens d'influer sur les idées et sur les affections des hommes, est lié de sa nature aux objets les plus graves. L'art dramatique existe chez tous les peuples civilisés; des moralistes le considèrent comme un puissant moyen de perfectionnement; d'autres,

comme un puissant moyen de corruption; personne comme une chose indifférente. Il est donc certain que tout ce qui tend à le rapprocher ou à l'éloigner de son type de vérité et de perfection, doit altérer, diriger, augmenter ou diminuer son influence.

« Ces dernières réflexions m'ont amené à une question maintes fois discutée, à peu près oubliée de nos jours, mais que je crois loin d'avoir été résolue; savoir, si la poésie dramatique est utile ou nuisible. Je sais que ce peut être aujourd'hui pédanterie de conserver quelque doute à ce sujet, lorsque le public de toutes les nations civilisées a décidé de fait en faveur du théâtre. Il me semble pourtant qu'il faut un grand courage pour souscrire sans examen à une sentence contre laquelle subsistent les protestations de Nicole, de Bossuet, et enfin de J. J. Rousseau, dont le nom, joint à ceux-ci, acquiert, dans la circonstance, une autorité singulière. Ils ont unanimement prétendu établir ces deux points : « le premier, que « les drames par eux connus et examinés sont im-« moraux; le second, que tout drame doit l'être, « sous peine d'être froid, et, partant, contraire à « l'art; » et ils ont tiré cette conséquence, que la poésie dramatique est une de ces choses qu'il faut

abandonner, quelque plaisir qu'elles produisent, parce qu'elles sont essentiellement nuisibles. En tombant tout à fait d'accord avec ces illustres écrivains sur les vices du système dramatique qu'ils ont jugé, j'ose regarder comme illégitime la conséquence qu'ils en ont déduite contre l'art dramatique en général. Ils ont été, je crois, induits en erreur, pour n'avoir pas supposé la possibilité d'un autre système que celui qu'ils ont vu accrédité en France. Mais il peut en exister, et il en existe un autre, susceptible d'un degré d'intérêt plus élevé et exempt des inconvénients du premier, un système qui conduit à un but moral, loin d'y être opposé. Cette direction a été, autant que je l'ai pu, la mienne, et j'avais pensé à faire précéder mon ouvrage d'une dissertation à ce sujet. Mais, forcé par quelques circonstances de remettre ce travail à un autre temps, je me permets de l'annoncer. Il serait, à mon avis, trop inconvenant de manifester une opinion contraire à l'opinion raisonnée de tels hommes, sans apporter ses propres raisons, sans les promettre du moins. »

Certes, il faut le reconnaître, tout ce qu'on vient de lire annonce, chez Manzoni, un homme

sérieux dans ses intentions et dans sa conviction, quant à la forme de l'art dramatique, comme dans son doute quant au but. Ce n'est pas un de ces novateurs vaniteux, impatients de faire retentir leur nom, comme on en a vu en France; et sans scrupules, pourvu qu'il en résulte quelque profit.

Nous le dirons hardiment ici, nous : ce n'est pas un grand courage qu'il faut avoir pour aller contre l'opinion de Nicole, de Bossuet et de Jean-Jacques, c'est l'amour du bien, c'est l'intention ferme d'être utile, de conduire la foule vers le but où tendent ses besoins, de l'émouvoir par des exemples de dévouement. Malgré cette opinion raisonnée de trois hommes de talent, le dix-huitième siècle a suivi sa marche. Remettons aujourd'hui la question de l'immoralité du théâtre à l'ordre du jour, mais comme il appartient de le faire dans un siècle positif, et nous l'aurons bientôt résolue : si l'art dramatique est immoral, on ne doit plus le tolérer. Tout est dit. Mais que deviendraient les grandes villes avec leurs populations oisives, sans ce vif attrait qu'offre le théâtre à toutes les classes? Les passions politiques joueraient bien vite le drame terrible de la rue. Qui ne comprend que, dans la situation des

choses, il faut moraliser le théâtre, dût-on être froid et contraire à l'art. La question de forme est toujours secondaire. La lutte cesse entre le classique et le romantique; du moment que l'œuvre a un but social, qu'importe la bannière! Manzoni vivant en France eût peut-être compris cette importante vérité; il s'est mis à l'œuvre, malgré Nicole, Bossuet et J.J. Rousseau, et sans avoir égard à leur protestation: il a bien fait. Mais s'il n'a rien changé, ni en Italie où il a eu un grand retentissement, ni en France où il n'est guère connu que par un roman, nous sommes d'assez bonne foi pour n'en pas attribuer la cause au système dramatique qu'il préconise, mais à la timidité des auteurs français, qui n'osent pas rendre au théâtre son importance sociale, ou qui manquent de talent pour lui faire reprendre son rôle; et ce que la France sanctionne, seul produit une commotion universelle. Après la domination française, l'auteur du livre *Sulla Morale catolica* reçut, au contact des Autrichiens, ces idées nouvelles sur lesquelles il espérait baser une réforme littéraire. Plus tard, quand Walter Scott eut élevé le roman jusqu'à l'histoire, Manzoni l'essaya, et réussit dans ce genre par la

publication des *Fiancés* (*i Promessi sposi*); il y avait donc en lui le noble désir de stimuler ses compatriotes à se mêler au mouvement intellectuel pour qu'il en résultât nécessairement des bienfaits pour eux. Mais s'il en pouvait être ainsi pour les Milanais, que devaient produire ces efforts d'un homme de bien et de talent, sur le reste de l'Italie, et sur les grandes nations dont l'influence s'exerce par la politique et par l'industrie, sinon par la science philosophique ? Rien, qu'un de ces essais qui rappellent plutôt le passé d'une nation qu'ils ne prouvent pour le présent. Le théâtre, nous l'avons souvent dit, est l'expression de la destinée sociale d'une nation pour agir sur elle-même et sur les autres nations, et l'Italie, moitié allemande, n'a plus aujourd'hui assez de liberté pour que les différents peuples qui la composent puissent se réunir même par la littérature. Il n'y a que la musique qui puisse relier par des émotions bien vagues les peuples de la péninsule italique, entre eux d'abord, pour aller ensuite, en passant les monts et les mers, soupirer leur nom aux autres peuples du monde.

C'est en effet par la puissance de l'art musical que l'Italie s'adresse encore au monde; c'est par

le drame chanté que le *théâtre italien* exerce de l'influence en France, comme partout où les hommes sont sensibles aux charmes de la mélodie.

DU THÉATRE RUSSE.

Nous n'avons pas prétendu donner avec une scrupuleuse exactitude la situation de l'art dramatique dans les pays étrangers, notre but se bornant à faire connaître celle du théâtre français. Cependant un aperçu à cet égard nous semblait nécessaire, autant comme contraste que comme complément. Aussi, après avoir dit un mot sur les trésors des langues le plus généralement parlées dans la vieille Europe, croyons-nous devoir jeter un coup d'œil sur l'état de la littérature dramatique en Russie, sous la volonté morale et politique d'un seul homme. L'empereur Nicolas, comme Louis XIV, ajoutera-t-il à sa couronne cette auréole de gloire

que les beaux-arts font luire pour la postérité ? c'est une question qu'il est appelé à résoudre.

Les beaux-arts marquent le degré de civilisation où les peuples sont arrivés : que sont-ils dans le plus vaste empire du monde? les artistes russes doivent nous l'apprendre. Nous avons vu, à l'une de nos expositions du Louvre, un tableau fait à Rome par un sujet de l'empereur; nous avons applaudi dans la troupe italienne un chanteur russe : on nous a fait entendre un orchestre de cors, qui sur les lacs ou dans les forêts doit produire un merveilleux effet. Mais si ces deux premières tentatives nous ont révélé l'âme humaine et son action dans l'art du peintre et dans l'art du chanteur, la troisième nous a seulement donné l'idée d'une invention qui fut ingénieuse à une époque fort reculée dans le passé, alors que la *balalaika* (guitare à trois cordes) était le seul instrument des habitants de la Russie. Nous savons aussi le nom de l'historien Karamsine; on nous a dit qu'il existait un la Fontaine et des poëtes sur les rives de la Néva; mais le théâtre russe est encore resté muet pour la grande famille des peuples.

Si l'on réfléchit à la situation morale et politique de la Russie et à l'importance sociale du

théâtre, d'après ses effets chez les nations civilisées, on comprendra que les choses sont dans les conditions les plus avantageuses à ce pays, avec les intentions que tout monarque doit naturellement avoir pour l'amélioration de ses sujets au point de vue des facultés intellectuelles et physiques. L'empereur Nicolas, sa famille, sa cour, les grands, tous les propriétaires d'hommes, ne pouvaient dédaigner de régner sur des êtres intelligents, et de hâter des développements qui doivent accroître les richesses nationales. L'intérêt en fait une loi, mais l'intérêt fait aussi une loi de la prudence. Pour arriver à des bénéfices certains, le possesseur ne veut pas s'exposer à tout perdre, et ce calcul est un acte de civilisation.

Un préjugé fait croire assez généralement qu'il y a tyrannie et injustice dans l'organisation politique de la Russie. Cependant il n'en est rien. Il y a despotisme, oui; mais un despotisme bien intentionné est un moyen si puissant et si logique de civilisation, qu'il faut en espérer d'heureux résultats, lents sans doute, mais infaillibles. La noblesse russe, nous l'avons dit et c'est la vérité, est à notre niveau intellectuel; elle a des idées libérales; le grand mot d'émancipation prononcé par l'empereur Alexandre ne lui cause pas de terreurs,

quoi qu'on en ait dit. Mais à l'égard de la politique insurgée contre la France, à tort ou à raison, ce n'est pas ici le lieu d'examiner le dilemme; vis-à-vis des chartistes anglais, des républicains de Paris, elle est inexorable, terrible même, car elle se croit le droit de faire le bien à sa façon et comme elle l'entend ; elle prétend être juge de l'opportunité du moment et des moyens à mettre en œuvre pour amener progressivement les peuples à une amélioration morale et matérielle. Cette prétention est fondée, du moins pour un Russe. On a voulu, après 1830, rompre toute communication avec la France; mais savait-on en Russie ce que deviendrait la monarchie de juillet? ce que devait protéger un trône élevé sur des barricades? On s'est bientôt rassuré, et le théâtre français de Saint-Pétersbourg et de Moscou n'a pas cessé d'exercer son influence par le contact de l'esprit français avec les classes élevées de la Russie. Sous l'attrait du plaisir, nous agirons, par elles, sur le sort des populations de la plus grande partie de l'Europe, si nous ne renonçons pas à la fonction française et à celle du théâtre.

Le théâtre français, on le comprend, est spécialement destiné aux classes instruites, en Russie; le théâtre national existe pour les classes moins

avancées. Mais quelle est sa situation littéraire? Le gouvernement le fait-il servir à son œuvre? concourt-il à l'éducation sociale? L'envisage-t-on habilement comme un moyen d'instruction? A-t-on compris qu'il n'y a pas de nobles distractions que le peuple ne fasse tourner à son profit, d'après l'instinct qui le pousse secrètement vers le but que Dieu a marqué à tous les peuples? Voilà des questions bien importantes dans l'intérêt national de la Russie; encore une fois ce n'est pas à nous qu'il appartient d'en donner la solution.

L'auteur de ce livre a porté, bien jeune, il est vrai, l'uniforme des gardes de l'empereur de Russie, dans ce régiment d'Ismaïlowsky, qui, le premier, s'insurgea pour Catherine II. S'il se rappelle ses observations durant son séjour sur les rives de la Néva, en 1814, 1815 et 1816, relativement au théâtre national, il n'y retrouve rien qui puisse préciser une tendance bien marquée. Sauf quelques velléités de patriotisme, l'art dramatique n'était alors qu'un reflet de notre théâtre. Au reste, c'est sur une littérature peu connue qu'il importe de donner une notice, et les études faites dans le temps, sous l'influence des hommes les plus recommandables, dont quelques-uns sont

aujourd'hui aux affaires, nous serviront à cet égard.

D'abord, disons-le, et la remarque est des plus importantes, l'esprit de la civilisation n'a pas marché en Russie comme dans les autres nations. Tout y a été brusque, rapide, sans précédents, sans germes, sans développements successifs; le sceptre de Pierre I[er] a été tantôt une hache, tantôt un bâton. Après avoir observé en France, en Angleterre, en Allemagne, en Italie, l'art de gouverner, le czar, parti despote, est revenu despote; car l'esprit d'un peuple fournit l'essence de sa politique et seul fait sa force nationale et internationale : la forme d'un gouvernement n'est jamais une chose fortuite, ni l'effet de la volonté d'un seul, il y a consentement réciproque par le fait de la durée. A des peuples arriérés dans la voie sociale, il fallait le caractère indomptable de Pierre le Grand; et à lui, homme de bon vouloir, il fallait la toute-puissance, sans entraves, soit qu'elles vinssent du pope ou du strélitz.

Le théâtre n'est pas, en Russie, le fruit d'une idée aussi vieille que la nationalité; il ne doit pas son origine au prêtre; il n'a pas eu son berceau dans l'Église, enfin il n'est pas l'idée à son second degré, à sa deuxième forme. Le prince a résumé

en lui le mouvement sacerdotal, il s'est fait chef spirituel, et, à ce titre, il a fondé le théâtre, comme il a continué les rits de l'antique croyance, dans l'intérêt de son autocratie. Le catholicisme grec, ce schisme des Césars de Byzance, selon sa source impériale, dernière expression de la force du glaive, devait trouver son dernier abri près du trône fondé par Wladimir, trône reconstruit, sur le nouveau modèle, par la main de Pierre Alexiéwitch. C'est toujours un catholicisme, bien qu'il n'ait pas procédé évangéliquement en allant des petits aux grands, des esclaves aux maîtres; car il ne nie aucune des facultés humaines, car il les appelle toutes à la gloire du Très-Haut, avec leurs expressions artistiques. Mais quand la société qu'il dirige tend à se développer, quand elle interroge les autres sociétés, les grandes révolutions morales y sont déjà faites; quand elle se souvient qu'une fille d'Iaroslaf, de ce prince qui fut à la fois le Clovis et le Charlemagne de la Russie, s'est assise à côté de Henri Ier sur le trône de France, c'est par la voix de Corneille et de Molière que la fille slave répond au czar Pierre. Alors la civilisation fut hâtée par des moyens factices; les fruits qu'elle donna, beaux en apparence, n'eurent ni la même saveur, ni les mêmes pro-

priétés que sur le sol où l'arbre avait crû lentement, selon la loi des siècles et celle des saisons.

Fils du trône, le théâtre russe fut, comme les usages et les vêtements, une importation de l'étranger; aussi, se ressentant toujours de son origine, doit-il être, sous la pensée d'hommes intelligents, une bonne école de morale, un moyen rapide d'éducation, un exemple sur lequel on peut se modeler. L'impératrice Catherine II ne fut pas la première à introduire le goût des spectacles; mais elle voulut leur donner une direction et les faire concourir à ses projets, tout favorables à l'émancipation de la noblesse, par la culture des lettres. C'est dans ce but qu'elle composa elle-même cinq ouvrages dramatiques, en langue russe, qui furent joués sur les théâtres publics. L'une de ces pièces était d'un genre nouveau : Schlegel l'appellerait *romantique*, nos dramatistes modernes en feraient une œuvre *fantastique*, et son impérial auteur l'appela : *représentation historique*. Ce n'est ni une tragédie, ni une comédie, ni un drame, ni un opéra, mais un assemblage de scènes de tous les genres. Elle fut jouée, aux fêtes de la dernière paix faite, sous son règne, avec les Turcs, avec une pompe extraordinaire et

des décorations magnifiques : plus de sept cents personnes paraissent sur le théâtre. Le sujet est entièrement tiré de l'histoire russe et en représente toute une époque, celle d'*Oleg* au berceau de la monarchie slave. Dans le premier acte, *Oleg* jette les fondements de Moscou ; dans le second, il est à Kief, où il marie et établit sur le trône son pupille *Igor*. Les anciennes cérémonies usitées aux mariages des czars offrent des scènes très-piquantes, et des tableaux charmants formés par les jeux et les danses nationales qu'on exécute. *Oleg* part ensuite pour une expédition contre les Grecs : on le voit défiler avec son armée et s'embarquer. Au troisième acte, il se trouve à Constantinople. L'empereur Léon, forcé de signer une trêve, reçoit ce héros barbare avec la plus grande magnificence; on le voit manger à sa table, tandis que de jeunes Grecs, filles et garçons, chantent ses louanges en chœur, et exécutent devant lui les anciennes danses de la Grèce. La dernière décoration représente l'hippodrome, où l'on donne à *Oleg* le spectacle des jeux Olympiques : un second théâtre s'élève dans le fond, et l'on joue devant la cour des scènes d'Euripide à la grecque. Enfin *Oleg* prend congé de l'empereur et append son

bouclier à une colonne, pour attester son voyage à Constantinople et inviter ses successeurs à y revenir un jour.

Cette pièce ressemble beaucoup à celles qu'on joue aujourd'hui sur notre théâtre du Cirque olympique. Elle était tout à fait dans le caractère russe, et surtout dans celui de Catherine. Cette idée de mettre sur la scène les grands événements de l'histoire, comme en tableaux, devenait certes un enseignement utile, par le moyen du théâtre; et, tout en célébrant la paix, c'était revenir au dessein chéri de subjuguer la Turquie. Cet exemple donné par la souveraine fut suivi non-seulement par les courtisans, mais encore par les Russes qui sentaient s'agiter dans leur cœur des sentiments de patriotisme; et, chose bizarre, mais concevable, le patriotisme consistait alors à s'opposer à toutes les innovations, à toutes les imitations des usages étrangers. On n'en était pas encore arrivé à comprendre l'esprit voltairien, ni la philosophie de Diderot; aussi, contre leur intérêt, les Russes de vieille roche se renfermaient-ils dans l'admiration des coutumes nationales; ils ne voyaient dans le théâtre qu'un moyen d'exalter la liberté primitive des Slaves leurs ancêtres, et cette indépendance du joug

étranger qu'ils avaient conquise les armes à la main, contre les Tartares. La forme de la tragédie française se prêtait à merveille à l'austérité de leurs intentions; ils l'imitèrent servilement, mais avec bonheur. C'est ainsi qu'on vit à différentes époques des tragédies russes sur les sujets de leur histoire les plus propres à entretenir l'amour national, le culte des choses que Pierre le Grand avait voulu briser, culte que Catherine, appelée par ses ennemis la *Muette* ou l'*Allemande* (le mot russe exprime les deux idées), entretenait par l'effet d'une politique adroite.

Mais quand les principes philosophiques que Catherine avait, en quelque sorte, vulgarisés dans son empire, reçurent leur application par la révolution française; quand les images de Voltaire, de Diderot et de Jean-Jacques furent brisées à l'Ermitage; quand la vieille femme comprit bien les conséquences de la philosophie, sa marche naturelle, son but inévitable, elle devint aussi sévère contre la prédication théâtrale qu'elle avait été d'abord bien disposée pour elle. Le poëte Knéjnine avait laissé une tragédie de *Vadime*, héros et citoyen de la république de Novogorod qui disputa à Rurik le souverain pouvoir dont ce chef varaigue s'empara enfin par la victoire : la princesse

Daschkoff fit imprimer cette tragédie, mais l'impératrice en défendit la représentation, dans la crainte que l'esprit de liberté qui y régnait ne coïncidât avec celui de la révolution française. Dans cette pièce l'auteur faisait dire à *Vadime*, *qu'un roi joint les faiblesses d'un homme à la puissance d'un dieu*; et Catherine avait trop de faiblesses pour ne pas trembler alors pour sa puissance.

Plus tard, sous l'empereur Alexandre, après le succès des armes françaises, la tragédie de *Vadime* fut jouée; on en composa même d'autres sur des sujets nationaux, par exemple, ceux de *Dmitri-Donsky*, qui défit les Tartares sur le Don, et de *Pajarskoï*, boucher, qui se dévoua pour l'indépendance de son pays.

La littérature russe se rapproche beaucoup de la littérature française pour la finesse, le sentiment, la gaieté et le goût. Le génie de la langue, à la fois fortement accentuée comme l'allemand, et sonore, euphonique, musicale même comme l'italien, se prête à merveille à exprimer avec énergie, concision et grâce, et conséquemment à traduire et à imiter, principalement pour la scène. Parmi les poëtes tragiques, il faut remarquer Lomonosof, Soumarokof et Derjavine. Ce dernier était secrétaire de

Catherine II, et passe pour l'avoir beaucoup aidée dans ses travaux littéraires russes, comme M. de Ségur pour ses comédies françaises, qui ont été recueillies et publiées sous le titre de *Théâtre de l'Ermitage.*

Le premier auteur dramatique dont le nom soit resté est Trédiakowskoi. Il traduisit l'Art poétique de Boileau, et fit représenter, sous le règne de l'impératrice Anne, des opéras, des comédies et des intermèdes; mais il avait la passion des lettres plus que le talent. Parmi les pénitences infligées aux courtisans admis dans l'intimité de Catherine II à l'Ermitage, on devait lire tant de pages de la traduction en vers du Télémaque par Trédiakowskoi, ou apprendre un nombre de vers d'une de ses tragédies. Il y eut aussi, vers la fin du dix-septième siècle, quelques tentatives de comédies saintes, par le métropolite de Rostof, et leur lecture développa le goût du célèbre Volkof, fondateur et premier acteur du théâtre russe. Plus tard, les princesses Sophie et Natalie, sœurs de Pierre Ier, composèrent des tragédies et des comédies, dans le but de détourner le czar de son penchant pour la débauche. Mais jusqu'au moment où Lomonosof ouvrit la carrière et posa les fondements d'un Parnasse, sur les

rives de la Néva il n'y eut rien de remarquable. Cet homme, lui-même, quoiqu'il eût un grand talent, devait moins réussir au théâtre que dans le poëme et l'ode, et céder à Soumarokof une place que celui-ci devait mieux remplir. Nourri des chefs-d'œuvre que la France a produits, celui-ci choisit Racine pour modèle et l'imita surtout par la douceur de sa versification. Il laissa beaucoup de tragédies et de comédies, mais presque toutes sont tombées aujourd'hui dans le plus profond oubli, bien qu'elles eussent obtenu du succès dans le temps, grâce aux soins et au talent de l'acteur Volkof. Comblé des bienfaits de Catherine II, ce Roscius hyperboréen, il faut le dire, fut regretté en Russie autant que Garick le fut en Angleterre.

Enfin, un de ces Russes bien intentionnés, qui comprennent leur pays et les vues qui y règnent, Fon-Vizine, se laissa aller à son penchant pour la comédie, et lui donna une originalité qu'on ne lui connaissait point encore en Russie. Après avoir visité la France et l'avoir observée avec les yeux de l'envie, il adapta aux mœurs moscovites le *Sidney* de Gresset, qui réussit. Mais ce n'était là qu'un ballon d'essai; il ne tarda pas à donner *le Brigadier*, comédie où des traits de mœurs, des mots heureux, des scènes bien

dialoguées, faisaient présager mieux encore. En effet, une des comédies les plus parfaites du théâtre russe fut représentée sous le titre du *Dadais* (en russe *nedorosl*). Ce n'est pas précisément une comédie de caractère; le ridicule que l'auteur met à la scène est plutôt l'effet d'une mauvaise éducation que la suite d'un naturel défectueux. Ce n'est pas non plus une comédie d'intrigue; l'intrigue est la partie faible de l'ouvrage. C'est une excellente comédie de mœurs.

Fon-Vizine s'est proposé de peindre la vie de province, et surtout l'éducation que recevaient alors beaucoup de jeunes gens. Le tableau, frappant de ressemblance à l'époque où il parut, n'a pas encore aujourd'hui perdu de sa vérité. L'habitude de laisser longtemps les enfants entre les mains des femmes, souvent ignorantes et paresseuses, affaiblissait à la fois les facultés morales et physiques de leurs élèves. Effrayé des conséquences qu'entraînait ce système d'éducation, Fon-Vizine rendit un vrai service à sa patrie en le réfutant par le ridicule. Le succès du *Dadais*, soutenu par la marche rapide de la civilisation, fit disparaître un mode vicieux, et la jeunesse russe ne le cède maintenant à aucune autre en instruction, en politesse et en moralité.

Avec Fon-Vizine, Loukine, auteur d'une comédie intitulée *le Libertin corrigé par l'amour*, partage le mérite et la gloire d'avoir concouru à donner au théâtre russe une fonction sociale, en lui faisant remplir quelquefois celle qu'Aristophane exerça chez les Grecs, et toujours en le dirigeant vers un but moral. Les acteurs qui jouèrent la comédie du *Libertin corrigé* rendirent si parfaitement le ton, les airs, les gestes et le maintien de deux personnages connus, que tous les spectateurs ne purent s'y méprendre. Loukine est aussi l'auteur d'un drame moral appelé *la Bienfaisance gagne les cœurs.*

Les premières années de notre siècle virent paraître des littérateurs distingués, et le théâtre s'est enrichi des efforts qu'ils ont tentés pour le soutenir. A leur tête il faut placer Ozeroff, que les Russes mettent au-dessus de tous leurs tragiques. Le premier, en effet, il a fait entendre le langage de la véritable tragédie. Ce n'est pas que Knéjnine, Soumarokof et Derjavine, ses prédécesseurs, aient manqué de talent, mais aucun d'eux n'eut le don d'émouvoir, don précieux qu'Ozerof possédait à un degré très-remarquable. Il imita surtout Voltaire, et la manière dont il exécuta son drame de *Dmitri-Donsky* en est la preuve. Cette tra-

gédie fut donnée en 1807, au moment où la Russie et l'Europe entière se soulevaient contre Napoléon, pour rappeler la lutte des princes russes et des hordes tartares; elle ressemble à la fois au *Brutus* et au *Tancrède* de notre théâtre.

Ozerof dédia sa pièce à l'empereur Alexandre : « Sire, lui dit-il, Dmitri donna le signal de la délivrance de la Russie, en terrassant sur les bords du Don le superbe Mamaï. VOTRE MAJESTÉ IMPÉRIALE a fait un appel à la valeur des Russes pour la délivrance de l'Europe. La postérité bénira la fermeté et la grandeur d'âme du monarque qui a pris les armes pour arracher des nations étrangères au joug d'un conquérant ambitieux. Le chantre de Dmitri, honoré de votre suffrage, ayant osé vous consacrer cette tragédie, envie le bonheur des poëtes qui, dans les siècles futurs, animés par vos grandes actions, chanteront votre règne bienfaisant, la gloire de vos armes, la prospérité de vos peuples, sans encourir aucun reproche de flatterie. La pôstérité reconnaissante applaudira à la vérité de leurs chants, car le souverain qui protége les opprimés n'appartient pas à un siècle, mais à une suite innombrable de siècles. » Cette dédicace marque une époque pour la Russie, comme elle est déjà de l'histoire pour

la génération actuelle, et l'histoire est la leçon des rois.

Le la Fontaine de la Russie, Krilof, si fin, si spirituel, si poëte dans ses fables, a donné aussi sur le théâtre une charmante comédie intitulée *le Magasin de modes*. L'intrigue en est fort amusante; au second acte, elle prend ce caractère libre qui ne choquait point les contemporains de Molière; les caractères y sont parfaitement tracés. L'auteur fait passer sous nos yeux une galerie de personnages dont les ridicules sont relevés par d'heureux contrastes; ainsi le campagnard, ennemi des raffinements de la capitale, est opposé à un jeune merveilleux. La provinciale, étonnée de tout ce qu'elle voit, engouée d'une robe ou d'un chapeau, uniquement parce que la princesse *une telle* l'a commandé, paraît encore plus ridicule auprès de la modiste rusée et séduisante qui, habituée au manége des grandes villes, dupe la campagnarde et se joue de sa simplicité.

La langue russe, nous l'avons dit, est fort propre à la musique; aussi y a-t-il beaucoup de petits opéras et de vaudevilles, genre que le prince Schékawskoi a naturalisé. Le *Cosaque poëte* passe pour son meilleur ouvrage en ce genre. On joue aussi des féeries à l'époque du carnaval pour

amuser le peuple : la *Roussalka* , imitation de la *Nymphe du Danube*, représentée à Vienne , est la pièce classique des transformations.

Malgré d'heureuses dispositions , malgré le mérite de certains auteurs , la présence d'un théâtre français empêchera toujours le développement du théâtre national , et cependant les Russes le disent comme nous , le théâtre français chez eux est un mal nécessaire : le goût est en cela l'instinct de la civilisation.

FIN DU DEUXIÈME VOLUME.

TABLE

DES MATIÈRES.